

# frakcija

MAGAZIN ZA IZVEDBENE UMJETNOSTI / PERFORMING ARTS MAGAZINE

No. 33 / 34

www.frakcija.hr



Se gotovo stoljetnom tradicijom umjetničkih izlupa u javni prostor (izvan galerijskih i kazališnih zidova s jedne strane te sa institucionalizacijom tzv. javne umjetnosti (Public Art) kao posebne umjetničke discipline s druge, ovaj broj Frakcije (s fokusom na UrbanFestival) nastoji ponovno promisliti neka od ključnih pitanja vezanih uz umjetničke prakse u javnom prostoru.

Najbolje se nametne pitanje javnoga prostora koje - ako želimo nadopući deskripciju - zahtijeva temeljitu rekonstrukciju. Javnost nije fizički prostor, nije lokacija određivanja, javnost je prije svega politički prostor. Poslužimo se definicijom Olivera Marcharta: "Javnost se uvijek iznova proizvodi onda - i uvijek nanovo - u trenutku konflikta i rasprave; tamo gdje je konflikt, ili točnije: antagonizam, tamo je i javnost, a gdje konflikt nestaje, nestaje i javnost zajedno s njim".

Sjedeće pitanje svakako je komunikacija s publikom. Značajan modus operandi umjetnosti u javnom prostoru veže se uz su-djelovanje gledatelja/konzumerata. S druge strane, autorstvo ne znači apsolutnu kontrolu nad umjetničkim djelom, publika je suodgovorna za realizaciju djela, i proizvodnja i potrošnja umjetnosti neophodno postaju društveni čin. Umjetnost danas mora preuzeti mjesto u novoj strukturi. Brisanje razlika između aktivizma, umjetničkog i političkog djelovanja, zapravo linije granica svake od pojedinih kategorija jedna je od osnovnih značajki novog doba i u skladu s time nužno je ponovno promisliti ulogu umjetnika, kustosa ali i promatrača, koji postaje sve više aktivan sudionik u procesu stvaranja.

Umjesto zaključka na kraju se predlaže dodatno ohranjenje analitičkih pristupa javnim umjetničkim praksama jer grad je proizvod beskonačnih i bezvremenskih promjena, razlika i različitosti, stanje trajnog fluxa.

With almost a hundred year long tradition of artistic stepping out into public space, outside of the confines of gallery / theatre walls on one side and with the institutionalization of Public Art as a distinctive artistic discipline on the other, this issue of Frakcija (focusing on the Urban Festival in Zagreb) attempts at once more rethinking some of the key questions related to artistic practices in public space.

The question that asserts itself most obviously is one of public space - to go beyond the bare definition - requiring a fundamental reconstruction. The public is not physical space, nor the event location, the public is primarily a political space. To use Oliver Marchart's definition: "the public comes into existence only - and always anew - in the moment of conflict and dispute. Where there is conflict, or more precisely antagonism, there is the public; where it disappears, the public disappears together with it."

Communication with the public is definitely the question that follows in this thought. A considerable modus operandi of art in public space is tied to the co-operation of spectators/consumers. On the other side, authorship does not mean absolute control over the work of art, the audience is co-responsible for the work's realization and both production and consumption of art inevitably become a social act. Art today must take up its place in the new structure. The erasure of differences between activism, artistic and political action, in fact the broadening of every one of those categories is one of the basic characteristics of the new age and according to that it is necessary to rethink the role of the artist, curator, but also observer, one that more and more takes on her role of an active participant in the creation process.

Instead of a conclusion at the end, we suggest a further opening up of analytical approaches to public artistic practices because the city is in fact a product of endless and timeless change, differences and distinctions, a state of constant flux.



# Sadržaj

006. **Politika i umjetnička praksa**  
**O estetici javnog**  
pisac: Oliver Marchart
020. **UF\_karta**
026. **Prema definiciji umjetnosti kao sredstvu manipulacije**  
pisac: Silva Kačić
037. **The Gob Squad**  
Razgovori s timom exLibris Festivala
048. **O mljeku, ljudima i umjetnosti**  
pisac: Kristina Leko
062. **Majeutika i sinkronizitet**  
Razgovor s Borisom Beklom, Shadow Casters  
razgovarala: Una Bauer
092. **Solo za tijela koja čitaju.**  
**O publici i komadu Un après-midi Antonije Baehr i Henryja Wilsa**  
autorica: Petra Sabiech
104. **JANOS BUGÁR: Zagreb Time Patrol**  
**Vremenska patrola, populistički slušatelj**  
pisac: Božo Hock
114. **Andreja Kulunčić: Mjesto pod suncem**  
**umjetnička akcija**  
exFEXTENSION
116. **Socijalni status i provođenje slobodnog vremena na**  
**Janurakom jezenu**  
pisac: Goran Goldberger
120. **Vrijeme i njegova preslika**  
pisac: Igor Zabel
128. **Potrošeni revolucionarni potencijali?**  
Sezgin Boynik & WHW
134. **Kratki spoj između policaja i akcije**  
**U razgovoru s Wooster Group**  
razgovarao: Ivan Teliščević
140. **"Balkanac, mimos"**  
pisac: Branka Stipančić
148. **Čekajući da se svijet oporavi**  
**Razgovor sa skupinom Goat Island**  
razgovarao: Stephen J. Bottoms

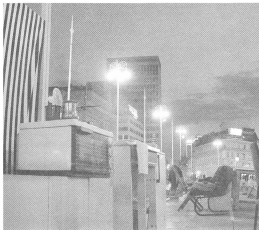
# Contents

014. **Politics and Artistic Practice:  
On the Aesthetics of the Public Sphere**  
by Oliver Marchart
020. **UF\_map**
032. **Towards the Definition of Art as a Means of Manipulation**  
by Silas Kraljic
042. **The Gob Squad**  
interviewed by exUrban Festival crew
048. **On Milk, People and Art**  
by Kristina Leok
076. **Maloules & synchronicity**  
**Boris Bakal, Shadow Casters**  
interviewed by Una Bauer
082. **Solo for Reading Bodies.**  
**On Audience and Antonia Boehr's and Henry Wit's Un après-midi**  
featured by Petra Sablech
109. **JANOS SUGAR: Zagreb Time Patrol**  
**Time Patrol, the Populist Listener**  
by Beata Hock
114. **Andreja Kulundic: Mjesto pod suncem**  
**artistic action**  
exUFerTENSION
118. **Social status and spending free time at the Jarun lake**  
Goran Goldberger
125. **Time and its Copy**  
Igor Zabel
137. **Short Circuit Between Impulse And Action**  
**In conversation with the Worcester Group**  
interview by Ivan Tajlandic

# O estetici javnog

Oliver Marchart

S njemačkog prevodio Vlasta Vuković



Gregor Krambler i Alexander Schuler: **Stem**, Urbin  
Realizirao: 2008.  
Slikovnik: Toralf Zwick

Sjedaća razmišljanja nastoje razjasniti neke pojmove o odnosu umjetnosti, javnosti i politike. Naposljetku, riječ je samo o prethapomenama s obzirom da je optimaj, sinematični i uvek "povjereni umjetnički" prikaz upravo u nastajanju. Otkrio, ukoliko se moja zapažanja možda čine iskvite nepovezane ili kontradiktorne, ne prestajte mi ništa drugo doći uputi na njezine radove u kojima su sva možda razumljivije prezentirana. Stoga su spomenute zapazanja ovdje sažete oko dva centralna pitanja:

- Što je ono istinski političko u političkoj umjetnosti?
- Što je ono istinski javno u javnoj umjetnosti (Public Art)?



Krenimo od drugog pitanja. Što je ono javno u "umjetnosti u javnom prostoru"? Je kao potpisanje - implicitno sadržano u isom planju. Što je to prostorno u javnom prostoru? U današnjim se mainstream debatama o "umjetnosti u javnom prostoru" obično polazi od postojećeg prostora u koji se li postavlja - umjetnička djela - objekti ili u njega interveniraju umjetničke prakse. U prvu se rubriku obično ubraja skupitinski ili arhitektonski radovi na razmadi spomenika, umjetnosti na zgradama ili jednostavnim estetičnim urbanim opremanja. Druga, napredna kategorija obuhvaća uglavnom ne-skulpturalne prakse. To mogu biti "intervencije" poput performansa, uličnog kazališta ili čak nevidljivog kazališta, to mogu biti participativni projekti "iscjeljivanja građanstva" u ophođenju s javnim prostorom (u međuvremenu kanonski Park Fiction) ili pak politički ili društveno korisni projekti u okvirima tzv. novog tana javne umjetnosti (Public Art).

Ne u prvom je slučaju - nazovimo ga pojmom preuzetim iz Art & Language "physical object paradigm" javne umjetnosti - poprilično jasno da je predstavnicima tana ove paradigme javni prostor nešto što - kao građski prostor - postoji neovisno o objektima koji su u njega ugrađeni. Čui bi ga doduše mogli re-strukturirati (poinac u pjesničkoj zoni prisilno mijenja struju pjesalaka), ali prostor kao prostor ostaje postojati, čak i kada se objekti uklone. Ako se okrenamo kategoriji ne-objektnih praksi, ovdje bismo iz šale ovdje mogli nazvati physical practice paradigm (paradigma fizičke prakse), stvar se vidno komplicira. Ponovno se - s obzirom na pitanje javnog prostora - nadaju dvije moguće perspektive. Teko se u jednoj strani može zamisliti da se - slično kao i u rubrici opremanja grada - pade od intervencije u već postojećem javni prostor. U većini slučajeva ova će se pretpostavka temeljiti na uvelike neprovođenom prednjanju o tome što bi uopće bila javnost. To znači da će se uvijek vjerovati da se zna kamo treba poći da se dodje do javnog prostora te da se vlastite umjetničke prakse time učine "javnim". Primjerice, poći će se od toga da su radovi za medije odnoso u medijima (kakve kroz medijske suradnje razvija Rudi-um in progress) istovremeno i radovi u javnom prostoru, ili da se intervencija na javnom tgu ili u pjesničkoj zoni automatski odvija u "javnom prostoru".

2. vid: <http://www.mpa.it>.

Ali postoji i druga moguća perspektiva koju ću zastupati u nastavku teksta. Iz ove perspektive javnost nije ono što bi negdje već postojalo. Ova predočbja javnosti kao već postojećeg prostora ili medija koji samo čeka da ga se osvoji nije ništa do neka fikcija. Ukoliko pojam javnosti - a time i pojam javnog



prostora - trebao smisao koji nadilazi puku deskripciju, ukoliko ga, dakle, želimo upotrebljavati kao ozbiljno teorijski promišljenu kategoriju a ne samo kolokvijalno, moramo se natati od ove fikcije. Jer tu je u naposljetku slučaju radi o simulakrumima javnosti: o prividnim javnostima. Sjetimo se samo navodnog javnog karaktera radio-stanica "si pravom javnosti". Pristup oblikovanju njihova programa i sadržaja za mnoge od nas nije samo ograničena, već gotovo eliminirana (a što je javnost koju niko nema pristupa)? Odašljani sadržaji proizvode prostor zabave, a ne prostor debata. Govorid u antičkim terminima radi se prije o circusu nego o forumu. Informacije su pseudo-neutalne i u određenoj mjeri podređene sveopćoj hegemoniji, teko da stvarne protu-informacije u ovakvoj "javnosti" nikada ne bi našle prostora. Zar se slična tendencije ne mogu uočiti i za "javni" građski prostor? Zar potonji nije sve više privatiziran, što znači da podliježe ograničenjima pristupa i da sve više poprma karakter privatnih shopping-mallova, dakle ponovno karakter prividne javnosti u kojoj je politička artikulacija naprosto onemogućena, gotovo zabranjena i zaustavljena od strane sigurnosnih službi?

Treba, dakle, uvidjeti da i mediji sami, koje inače poimamo kao utjelovljenje "javnosti", ne garantiraju javnost per se. A još je manje garantira "javni tgu" u prometnom području. No što čini javnost? Mnogošto govori u prilog tome da moramo iz temelja promijeniti naše poimanje javnosti, prije svega ako je želimo razumjeti politički. To nije prostor u institucionalnom smislu (kao što bi bi mediji ili prometni otok). Naprotiv brrim slijedeće: javnost se uvijek znova proizvodi onda - i uvijek nanovo - u trenutku konflikta i rasprave. Tamo gdje je konflikt, ili točnije: antagonizam, tamo je i javnost, a gdje konflikt nestaje, nestaje i javnost zajedno s njim. U tome smislu mediji nisu naprosto i javnost, već je javnost kao takva medij. Jer upravo je javnost ona "spone podjele" koja povećuje putem konflikta. Tek u samom trenutku i šinom iznošenja konflikta nastaje javnost u kojoj se različite pozicije sukobljavaju ili i ulaze u kontakt. Pri tome javnost, ako pominje prometo, nije puki "produkt" spomenutog sudara, već i sudar sam.

Upravo iz toga se razloga javnost ne može ni "proizvesti" po recepturi ili prema nacrtima. Javnost, kao što bi rekla Hannah Arendt, nije produkt svrloviske proizvodnje, već se proizvodi u samom djelovanju. To svakako ima posljedice jer otvara pitanje o vrsti djelovanja koje bi proizvelo javnost. No budući da ovo nije mjesto za detaljnije razlaganje ovoga pitanja, predstaviti ću samo temeljne opozicijske okice moje argumentacije prije nego što dođem do posljedica koje većeno ima i na umjetničke prakse.

## 2. POLITIČKO U POLITICI

Prija svega treba naglasiti da smo već uveli politički pojam javnosti, ukoliko, naime, antagonizam nije ništa drugo od kategorija političkoga. Ako, dakle, dođemo do toga da javnim u uskom smislu držimo samo one javnosti koje se proizvode kao antagonizmi, onda već imamo politički pojam javnosti. No ako se pitamo što genaerira takvu javnost, zapadamo u problem rekavši da se javnost ne može jednostavno konstruirati prema nekom master planu. Političko (antagonizam) je stoga "a-subjektivno", to znači da iz njega ne stoji subjekt s velikim S, a antagonistička se situacija ne može volutarnistički iznuditi. Ne samo da se ovaj zaključak može izvesti na teorijevu razini, on odgovara posve realnom i svakodnevnim iskustvu političkog rada. U određenim situacijama možemo se postaviti na glavu agitirajući, a da ne polučimo ni najmanji mobilizacijski efekat. U drugim pak situacijama, u kojima nitko još nije s tim računao, iznenada izbija antagonizam i mase se političkiju (političkomu) studiju revolucije moge bi "javiti" o gotovo nemogućem preokretanju revolucije.

Hoće li politička mobilizacija uspjeli ili ne ovisi, naravno, o hegemonijskoj situaciji te istovremeno o šire političkim prilikama u kojima se odvija politička akcija. No, pored ovog "strukturnog" aspekta, politička mobilizacija ima veze i s temeljnom kontingencijom socijalnog, to znači a činjenicom da društvo kao totalitet ne postoji i da će uvijek preostati neraspoređeni dio koji akterima može promisliti računati. Stoga se antagonizmi mogu pojaviti na najmanje očekivanim mjestima, u trenucima u kojima se s njima nije računalo. Upravno pojam kontingencije označava činjenicu da se ne može pronaći gdje da i kada, i gdje ne, političko djelovanje biti okrunjeno uspjehom. Stoga svako djelovanje zahtjeva stanovišni ulog i implikativni rizik u koji treba ući jer se kasnije na terenu neizvjesnog.

Najveći ulog jest i cijela stvarni identitet, egzistencija samog djelatnog subjekta. Jer njegov identitet na može, kako je rečeno, biti izvor djelovanja (volutarnistički subjekt koji minuje iz djelovanja ne postoji, taj je identitet prije rezultat djelovanja. Tak u samom političkom djelovanju nastaje identitet djelujućega - u odjelici o hegemoniji - ču se ponovno vratiti na to. S obzirom na antagonizam odijaje prije svega zaključiti da ukoliko "konstrukcija" antagonizma (a time i javnosti) funkcionira a-subjektivno, tada je identitet aktera sam rezultat djelovanja. Konačno to i čini paradigmatično djelovanje. Politička praksa je - kao i svaka diskurzivna praksa - praksa bez prethodnog aktera. Na buduću da svijetom kolaju svakojaki samo-umiješeni akteri, moramo zaključiti je politički akter uvijek podređen konstitutivnoj samoodbmani i

<sup>3</sup> Jacques-Louis Lucet i Chantal Mouffe  
Hegemony and Socialist Strategy, London:  
New York: Routledge, 1985.



obzirom na njegovu vlastitu egzistenciju i identitet. Da bih opće mogao politički djelovati, moram krenuti od fantazmatičke pretpostavke da sam gospodar u vlastitoj kući, to znači gospodar vlastitih djelovanja i njihovih posljedica. Stoga je intencionalnost djelovanja, koja je za teorijevu razmatranja posve irelevantna, u fantaziji aktera nužna za njihovo djelovanje: kada ne bih vjerovao u to da će moje djelovanje barem s određenom vjerojatnošću dovesti do određenih rezultata, nikada ne bih ni počeo djelovati. Egzistencija političkog aktera je nužna fikcija političkog. Čim počnemo politički djelovati, želim u toj fikciji. A u načelu tome se i ne može nista prigovoriti jer bez ove fikcije ne bi bilo ni politika<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Podrazumijeva se samo kada se radi o javnosti ili kolektivnoj fantaziji. Muška u ovoj knjizi hegemonija kategorije političkog subjektivnog svijeta i onaj - javni svijet - u kojem antagonist aspekt političkog djelovanja i onaj - nametnuti promotor - pretvaraju stvarni svijet u politički svijet revolucionarnog trenutka. Gotovo neodoljivo samoproglašavaju politički akteri mogu i zapravo imati veze s ovim fundamentalnim samo-nametnutim - ali "necorrelativnim" - političkim aspektima.

## 3. POLITIČKO U "JAVNOJ UMJETNOSTI"

Sve ovo ima utjeka na odnos javnosti, politike i umjetnosti. Iako iznenadjujuće, jasno je da političko, ako ga shvaćamo kao antagonizam, u načelu vodi do razlikovanja "physical object" (paradigme fizičkog objekta) s jedne te paradigme prakse/performance/intervencija s druge strane. Naravno, antagonizam sam nije "objekt", ali niti svaki oblik prakse nije antagonistički. Političko, tj. antagonističko djelovanje, o kojemu je riječ, vodi paradigmatičnom razlikovanju objekta i prakse, kao što smo gore napomenuli. Političko u uskom (filozofski rečeno: "ontološkom") smislu je to bi bilo nešto što istovremeno obuhvaća ("ontički") objekte i prakse kako ih uobičajeno predstavljamo, pri tom se ipak ne iscrpljuju u njima. Definirajući kriterij svake političke prakse, kategorija antagonizma, stoga nastanjuje jednu "dublju", "ontološku" razinu - te naravno antagonizam sam nije ni objekt ni praksa. Antagonizam je ono što prolazi sve objekte i prakse, međusobno ih miješa, ali i nanovo uređuje.

Dva primjera. Ako zamislimo umjetničku intervenciju orijentiranu na socijalni rad (npr. pripremanje medicinske operacije za ovisnike o drogama, kao što je to na bečkom Karlsplatzu prakticirala austrijska grupa WochenKlausur), onda se dođude radi o umjetničkoj praksi (a ne o novoj skupštini za "javni prostor" Karlsplatz), iako još uvijek nije uvjerenost radi li se tu o političkoj praksi koja proizvodi javnost u uskom smislu, a obzirom da ovdje mogu izbiti antagonizmi, no istovremeno oni mogu biti akterizirani i izopreženi kroz socijalni rad. U posljednjem slučaju spomenute se "djelovanja, dođude, odvijaju u "javnom" gradskom prostoru, ali ne proizvode javnost u političkom smislu.

I obratno, objekt nije nužno "nepolitičan". Najjednostavniji primjer bio bi spomenik koji stanovišito

odboja je podjela upravo na dočine dotičnoga naroda te tako zaobila antagonistički kin u živo stanovništvo. Ovakv objekt može biti nezostavni dio političkog akta, bez kojega taj akt - bio stvar ili tek u planu - uopće ne bi mogao funkcionirati, dakle, ne bi izazivao konflikt. Samo razlikovanje između objekta i prakse pokazuje se - iz perspektive političkog poimanja javnosti - kao nedovoljno. (Pri tom neću zaboraviti da su danas intervencionističke prakse u većini slučajeva bile političkom od čisto posve apolitičnoga spomeničke kulture - a da ne spominjem "umjetnost na zgradama" - radove u svrhu uljepšavanja fasada). Jedino ako uvidimo dublju kategoriju, poput kategorije antagonizma, dobit ćemo dostatnih kriterija za političku umjetnost, te i za javnu umjetnost (Public Art). Ne za umjetnost "u javnom prostoru", već za umjetnost u javnosti, to znači u mediju antagonizma.

#### 4. KULTURALNO (I) POLITIČKOJ U "KULTURALNOJ HEGERMONIJU"

Ako dakle govorimo o političkoj umjetničkoj praksi, malimo upravo formu antagonističkog djelovanja koja može obuhvatiti i prakse i objekte kao sastavne dijelove te prakse. Povijesno vrlo razlikovanje između predimenzij "radova" i "performativnih" umjetničkih praksi pokazuje se iz temeljitije perspektive političke prakse kao drugoznačno<sup>6</sup>. Da bismo mogli preciznije lokalizirati ovu vrstu praksu, preporuča se poslušati ponovno za pojmom hegemonije koji je razvio Antonio Gramsci, a poststrukturalizmu adaptirali Ernesto Laclau i Chantal Mouffe. Njihov je rad polazna točka mojih razmišljanja koji uvode u estetsku javnost.

Gramscijev pojam hegemonije je mnogoznačak. Za našu svrhu ostaje utvrditi da hegemonija za Gramscija između ostaloga predstavlja oblik intelektualnog upravljanja ili prevlasti na polju kulture, odnosno kako Gramsci kaže, civilnog društva. Da bi određena grupa ili klasa mogla potvrditi svoju vlast, ne dostaje samo da ta klasa ovlađuje državnim aparatima prisile. Istovremeno mora obaviti i "kulturalnu hegemoniju", odnosno vlast nad glavama ljudi. Ona mora obaviti njihov posredni um (jesto *common*) i re-definirati ga u svom vlastitom smislu. Mora uspjeli stvoriti sveopću suglasnost i pristanak na status quo, čak i kada njeno vlast ne osigurava samo dobrovoljni pristanak podređenih, pa se mora "oklopiti" prisilom i silom represivnih državnih aparata. Ova zaštita ipak ne dostaje, razna hegemonije - dakle, prosječnoga uma, kulture (u najširem smislu) i civilnog društva (za razliku od neposredno političkog društva) - ostaje nešto čega se ne možemo odvojiti.

Ernesto Laclau je Gramscijev pojam hegemonije proširio na sveopću teoriju, na "logiku" politike uopće. Svedeno na ono suštinsko, može se reći da hegemonija predstavlja odnos između neke partikularne snage i univerzalne dimenzije njenog političkog zahtjeva. Uzmimo bilo koji zahtjev određene političke snage - redimo: zahtjev ANC-a za "slobodom" u vrijeme aparthejda. Da bi se efektivno porazio aparthejd režim, nije dovoljno samo htjeti dokinuti ovaj ili onaj diskriminaciju, dakle, zahtijevati nado bismo sjedili na istim klupama u parku, ali inače smo suglasni s vlastitim ugnjetavanjem. Naprotiv, da bi se aparthejd mogao ukinuti, mora nestati cijeli aparthejd režim. Na temelju ove sveopće borbe protiv aparthejd režima svaki će pojedini zahtjev poprimiti univerzalnu dimenziju: postat će u stanovito vrijeme partikularni simbol sveopće borbe. Isto tako ova borba neće pokušati mobilizirati samo jednu ili drugu grupu. Da bi bila uspješna, mora izgraditi široki savez - a ANC nije ništa drugo doš široki savez - koji obuhvaća što je moguće više grupa i zahtjeva te uključuje također i "bojele" Južnoafrikanke. Za Laclaua hegemonija se sastoji i od (nada potpuno uspješnog) pokreta univerzalizacije nekog partikularnog političkog projekta. Istodobno nalazimo opet na kategoriju antagonizma, ako je ova univerzalizacija moguća samo ukoliko se lanac jednakih vrijednosti među što više pozicija gradi kao antagonizam prema nekom elementu, vanjskom neprijatelju poput aparthejd režima. Ovak lanac na kraju ne diči neka daljnja pozicija, već - u odnosu prema lancu - čisti negativum: zajednički neprijatelj. Njegov ulazak u lanac ponovo re-konfiguriše identitet aktera. Ako pomnije promotrimo, kao što je već naznačeno, identitet aktera je rezultat njihove hegemonijalne artikulacije (ne i obratno).

#### 5. ANTAGONIZAM U MIKRO- I MAKROPOLITICI

Time smo dospjeli do dva potpuno različita, ali ne i proturječna aspekta "hegemonije". Onaj u užem smislu politički aspekt, kojega nazivno nalazimo već kod Gramscija, u Laclauovoj verziji teorije hegemonije preveden je u logiku partikularizata i univerzalizata<sup>7</sup>. Onaj u užem smislu kulturni aspekt, naima hegemonija kao vedno živo civilno društvo za osiguranje prevlasti određene klase, nije time obazniji, jer, kao i danas između ostaloga prije u domeni kulturalnih studija, a manje u domeni Laclauove teorije hegemonije, ipak je takozvani kulturni aspekt hegemonije - svakako vrlo živ, prosićiji um, civilno društvo - isto tako prave političan kao i "političko". Da bismo bolje mogli razlikovati različita poimanja politike, preporuča se konceptualno precizno podešavanje: poje svakodnevne kulture, koje nije eksplicitno već implicitno političko, može se označiti kao polje mikropolitike. Nasuprot tome, politički teren na kojem se snage poput ANC-a i aparthejd režima takoređ "otvoreno" bore za hegemoniju - dakle, politički sustav u našem mišljem smislu - je polje makropolitike. Pojam hegemonija označava proces koji se zbiva na oba polja, a drugoznačno je uspjeh samo onda kada jednoj od njih dođe za rukom da u svome smislu donekle upostavi sinkronizitet između obaju polja (točnije: osvoji [makro]političko moć kao i moć nad glavama ljudi).

Ne ave do sada ostalo je otvoreno pitanje na koji će se razni razmatrati kategorija antagonizma te time i kategorija javnosti: na mikropolitiku ili makropolitiku razini? Dvome se pitanju može pristupiti iz

<sup>6</sup> Na čemu je prava - jednako kao i "stvari" - opet samo jedan aspekt društvenog, budući da praksa kao prava stvarnost je u svojoj oblici iznakašnih odnosa - (otkrivanje) njenih pravih opara - ne postoji ne-diskurzivna praksa, koja se ne mogu opet prignati na (n)logičkih i aparičnih aspekata društva. Bilo je doista tak.

<sup>6</sup> Pogledaj Ernesto Laclau, *Hegemonization and Difference*, West, Tulsa & Kent, 2002.

<sup>7</sup> O odnosu između teorije hegemonije i kulturalnih studija vidi Oliver Marchart, "Bringing the Main Man to the Gate, Is There Such Thing as a Post-Structuralist Politics?", u: *The Main Subject(s) Reader*, u: David Gaughey (ed.), *Race, Gender, Sex, and Culture*, Berg, 2002, str. 30-36. "Hedding the Gates: Ultra-Right Politics and the New Culture of Resistance", *Cultural Studies* 16(3) (2002), str. 409-19.

različiti perspektiva. U najjednostavnijoj (ontološkoj) perspektivi antagonizam i javnost ne mogu se "izmjestiti" ni na jednoj od ovih razina. Na početku smo javnost odredili kao ono što nastaje u međusobnom sudaru antagonističkih snaga, čak stovimo odredni smo je kao sam taj sudar. Sada dodajemo da se ovaj sudar može u našelu dogoditi posvuda. Ono političko antagonizma nije vezano ni za koju topografiju socijalnoga. Ono može nastupiti u svakom pojedinom društvenom podzastavu - i nastupa između ostalog u političkom podzastavu - ustalom, upravo toga radi probla se terminološka razlika između "političke" u sistemskom smislu i "političkog" (u radikalnom smislu). Drugim riječima, antagonizmi se mogu pojaviti i u polju kulture, a time i mikropolitike, kao i u polju (makro)politike jer antagonizmi nisu određeni mjestom već funkcijom.

Prema Laciu ova se funkcija - koja je po meni istodobno funkcija javnosti - sastoji u sljedećem: trenutak antagonizma je onaj trenutak u kojem su neke ugrađene socijalne i kulturne predodžbe i obrasci ponašanja uslovljeni, ili kako bi Laciu rekao: dislocirani. Socijalno (kao i kulturno) je upravo to polje ovih institucionaliziranih i repetitivno situiranih praksi.<sup>8</sup> Ove prakse imaju svaki političko porijeklo - to je to što čini hegemoniju - no to je porijeklo zaboravljeno. U međuvremenu smo ih prihvatili kao samorazumljive. One su po Laciu (koji se pak poziva na Husserla) sedmanti ovoga političkoga porijekla. Tek u trenutku antagoniziranja neke situacije porijekla nam jasno da stvari nisu u kom slučaju tako same po sebi razumljive, kako smo to mislili u našim sedimentiranim svakodnevnim predodžbama. Antagonizam reaktivira zaboravljeno političko porijeklo sedimentiranih odnosa društvene podređenosti<sup>9</sup>. Iznenada postaje jasno da je moglo biti i drugačije nego što je navodno oduvijek bilo. Za ilustraciju: kolonijalni režim svoju hegemoniju osigurava time što naturalizira svoju vlast, to znači da je predstavlja kao samorazumljivu povlasticu "više civilizacije" čime mobilizira sljedbenike i posve dobrovoljni pristojak od strane koloniziranih. U trenutku antagonizma - anti-kolonijalne borbe za oslobođenje - slama se (ideološki) samorazumljivost navodno prirodne nadmoći kolonijalnoga režima. A čim postane očito da se to stvari moglo postaviti i drugačije, nestaje prisustak, a sljedbeništvo se otkazuje. Činjenica da su se stvari mogle postaviti i drugačije, treba u krajnjoj instanci samo praktično dokazati: naime, kao antagonizam.

## 8. POLITIČKA TEORIJA UMJETNIČKE PRAKSE

Ovaj kratki tekst u teoriju hegemonije je nužan jer su upravo opisana dijaloška između društvenih sedimentiranja i antagonističkog reaktiviranja, kao i razlika između mikro- i makropolitike posljednji građivni dijelovi kojima bismo konstruirali odgovore na naša uvodna pitanja u smislu zbija političke teorije umjetničke prakse: što u paradigmi fizičkih objekata ili u paradigmi fizičke prakse. Naime, pitanja: Što je političko u političkoj umjetnosti i što je javno u javnoj umjetnosti (Public Art)?

Ako krenemo od činjenice da se antagonizmi, a s njima i javnosti, mogu pojaviti posvuda, ne samo u polju politike, to logično implicira da se mogu pojaviti i u svakodnevnici, u polju "političkog" te naravno i u umjetničkom polju. No što se događa kada antagonizmi nastupe "u umjetnosti": odnosno što umjetnost čini antagonističkom to time i političkom praksom, kroz koju nastaje javnost? Odgovor će biti različit, već prema tome hoćemo li umjetnost vezati uz polje "kulture" ili politika, to znači hoćemo li se prikloniti mikropolitikoj ili makropolitikoj perspektivi. Da još jednom rekapituliramo: makropolitika smo nazvali polje politike u uobičajenom smislu, mjestom mikropolitike smo označili polje sedimentiranih praksi, to znači antagonizama u "uspjavanom" stadiju društvenog ili kulturnog. Antagonizmi se, kako je rečeno, nipošto ne smiju pojavljivati samo u makropolitici. Naprotiv, ako pojam mikro-politike uopće hoće imati smisla, onda je smisao u politici malih uboda, miniantagonizama, koji se u svakodnevici permanentno javljaju čim identitet doajou u konflikt (a se na taj način rekonfiguriraju - čak i kada se radi o onim najmanjim trenucima u kojima se u nekoj obitelji nanovo prigravna hoda i mukarac ili žena nakon jela prati sudu.

No ovaj primjer istovremeno ukazuje da se takvi miniantagonizmi svakodnevnice ne moraju razrješavati svjerno ili vidljivo kao politički, to znači da ne generiraju stvarno zbrajenu javnost i već samo unutar-obiteljske mikrojavnosti. Kako bismo mogli govoriti o javnostima u značajnom smislu, možamo krenuti od višeg stupnja antagoniziranja na mikro-makro-skali. No na i bezuvjetno od revolucije. Revolucionarna politika velikih lomova nije naša drugo dol krajnja ili ekstrema točka na makro-kraju ove skale<sup>10</sup>, takav antagoniziranje u toj tendenciji znači kretanje prema makro-kraju skale, prozivanje lence jednake vrijednosti koji se gradi nasuprot jednom potpuno negativno definiranom izvanjekom. Antagoniziranje znači makro smjer neke podjice, što će u konačnici dovesti do priprejanja kolektivnih akterima političkog polja, do umjetanja u lanac jednake vrijednosti nekog hegemonijskog projekta.

Posljedica koje rečeno mora imati na našu ideju političke umjetnosti ne smiju se previdjeti. Naravno, ovom se rubnikom mogu obuhvatiti i takve prakse i nazivi koji - možda u galerijskom prostoru - provodiraju "miniantagonizme" (ukoliko je to uopće moguće), čime se primjerice publika konfrontira s nečim vjerojatno kontroverznom u samom umjetničkom polju. To bi bio čisto mikropolitiki smisao političke umjetnosti. Pri tom se radi o uako shvaćenim mikro-javnostima intencije umjetničkom polju koje su stalno u opasnosti da konačno postanu plivne javnosti (kao u svakom institucionaliziranoj modernističkoj predodžbi da bi svaka umjetnost ipak morala "provocirati"). Na ovi se opasnosti može naći samo onda kada umjetničke prakse otijču na polje makropolitike, to znači kada se povlažu s makropolitikim poretmima. Politička umjetnost implicira pokret antagoniziranje kao i pokret univerzalizacije. Ali ukoliko pak

<sup>8</sup> Želio bih se napliti od Lacia, koji ne govori o kulturnom već isključivo o socijalnom smislu kulture umetku, toga zbog. Kao kulturni mi pothvaćujemo onda multimedijne prakse, a kao socijalnu praksu odgovarajuću formu društvenih odnosa u izm. smislu, pti u smislu Althusserovih objasnjenih odnosa vlasti. Ali, što ova je toliko stupnjava, a ne primordijalna, a primarno se socijalne "podjele". Odnos je primarno društvene imitacije globalizirajućeg društva, koji p kao institucija primarne prostorne organizacije sudbudi, to ono je istovremeno i isto svakodnevni praksa koja se događa u tolong iu stalno dobija, ali se u primaru repetitivno generira, a potom, niti se konstruira hegemonijom identiteta (kao "obala", "mogu", it.).

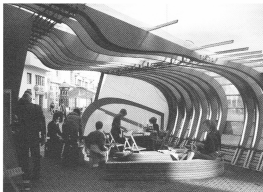
<sup>9</sup> Nakopio sedmanti i reaktivirao razlije je Laciu iu New Politics on the Revolution in Our Time, London i New York, 1990.

<sup>10</sup> Odnos je na mikro-kraju kada antagonizam toliko političke miniantagonizma da bi se javna pripadnost.



slučaj: Biting Tighet, rednica na kafi-  
tari u Jekitu, UmeåParna 2003.

izmiš: Vana Slavici



hoće biti politička umjetnost a ne prijači posve u politiku, neće posve prekinuti vezu s umjetničkim poljem – čak i ako se istovremeno transformira u procesu antagoniziranja / univerzaliziranja ovog umjetničkog polja.

Ako razmotrimo obje strane političke umjetnosti, doći ćemo do sljedeće definicije: politička umjetnost je oblik antagonističkog reaktiviranja društvenih i kulturnih sedimenata koja je jednom nogom u umjetničkom polju, a drugom u polju (makro-) politike. Obje noge nisu potrebne samo da se održi stajalište, one su kategorijalno nužne da bi se uopće moglo govoriti o "političkoj umjetnosti" – a ne samo o politici ili samo o umjetnosti. Jer ako bi se prekinula veza s umjetničkim poljem, moglo bi se doduše kao i prije govoriti o politici, ali ne i o političkoj umjetnosti jer upravo institucionalizirani diskursi umjetničkog polja odbijaju što jest a što nije umjetnost. Ako, s druge strane, ne bi bilo veze s "političkim sustavom" (boja rečeno: političkim diskursima) ni s političkim, dakle kolektivnim akterima ovoga sustava, moglo bi se doduše kao i prije govoriti o umjetnosti, ali ne i o političkoj umjetnosti jer evidentno je da samo artikulacija umjetničkih s političkim pozicijama one uopće čini (makro-) političkima.

A time je konačno predizrije određeno i ono javno u javnoj umjetnosti (Public Art). Javna umjetnost nije "javna" stoga što se smješta u urbani "javni prostor" namjesto u polu-privatni prostor neke galerije, već je umjetnost javna kada se događa u javnosti, a to znači u mediju antagonizma. Stoga se ne može prejdici-irati koje konkretne umjetničke prakse u stanovito vrijeme generiraju javnost. Budući da se antagonizmi ne daju iznuditi subjektivno ili voluntem, može se samo naknadno utvrditi kada se i gdje određenim praksama "posrećno" antagoniziranje – što prvenstveno ima veze s makro-političkim okvirima određene povijesno-hegemonijske situacije. Na temelju osvrta na povijesne modele (od Jacques-Louis Davida do Women's Action Coalition) mogu se vrlo vjerojatno iznuditi određeni zaključci za današnje strategije javne umjetnosti. I, mogućnost javne umjetnosti kao političke umjetnosti. Javna umjetnost stoga implicira političku umjetnost. Nema "javne umjetnosti" koja ne bi bila politička u gore razrađenom smislu. Sve ostalo ne bi bila javna umjetnost, već umjetnost koja simulira javnost. Nasuprot ovoj kvazi-javnoj umjetnosti stoji ona umjetnička praksa koja suzima univerzalizirajuću a ipak prisilnu podjelu tako što se apreplicu s političkom praksom.



Paul Coulard / Ed Johnson: Performance  
in open Duquenois, UrbanFestival 2002

avante: Véronique Vasson



Paul Coulard / Ed Johnson: Performance  
@ Jardin du Parc, UrbanFestival 2002

avante: Véronique Vasson

# Politics and Artistic Practice: On the Aesthetics of the Public Sphere

Oliver Marchart

Translated from German by Marina Mehinovic



San Jairo, Uru Festival 2011  
photo: Tessa Zett

The following considerations aim at clarifying several notions regarding the relationship between art, the public, and politics. However, they are merely preliminary remarks heralding a more exhaustive and systematic, as well as "more ahistorical" interpretation, on which I am currently working. Therefore, my observations might occasionally appear hasty or forced and I have no choice but to refer the reader to my earlier studies, in which these ideas were perhaps offered in a more digestible form.<sup>1</sup> Presently, they are compressed in two fundamental questions:

What is the essentially *political* in political art?  
What is the essentially *public* in public art?

## 1. WHAT IS PUBLIC IN THE PUBLIC?

Let us begin with the second question, namely: What makes practices of "art in public space" truly public? – as well as the implicitly contained subquestion: What makes public space *space*? In today's mainstream debates about "art in public space," one usually presupposes a form of space that has already been there and is now either supplied with object-like works of art or bears marks of intervention through artistic practices. The first class typically contains sculptural or architectural pieces ranging between monuments, art on buildings, and simple aesthetic urban furnishing. The second, more advanced category encompasses essentially non-sculptural practices. These can be "interventions" in terms of performance, street theatre, or even the invisible theatre, or they can consist in participatory projects of "citizens' involvement" communicating with public space; they can also be political or socially useful projects falling within the so-called *new wave of Public Art*.

Now, in the first case – let us adopt a term from Art & Language and call it the “physical object paradigm” of Public Art – it is rather clear that the representatives of this paradigm consider public space as something that exists – as urban space – independently from the objects which have been planted into it. These objects may perhaps restructure it (a fountain in the pedestrian zone necessarily changes the flow of the passers-by), but space goes on existing as space even if the objects are removed again. But if we proceed to the category of non-objective practices, which we might collect here under the denominator of *physical practice paradigm*, the issue will obviously become more complicated. Concerning the question about public space, there are again two possible perspectives. On the one hand, it is perfectly conceivable that one could start from the presumption – similarly as in the case of urban furnishing – of intervening into some already existing public space. In most cases, this presumption will be based on the largely unquestioned conviction

ous knowledge of what the public actually is. That is, one will always believe that one knows where to go in order to get to the public space and thus make his/her own artistic practice "public". For example, one will assume that working for or in the media (such as developed through media cooperation by a project like the museum in progress<sup>2</sup>) means at the same time working in public space. Likewise, an intervention in a public square or in a pedestrian zone will be automatically interpreted as taking place in "public space".

But, there is another possible perspective, which I am about to endorse. From that perspective, the public is nothing that would be given beforehand anywhere. The image of the public as space or a medium, which already exists and is only waiting to be conquered, is nothing but naïve fiction. If the notion of the public – and thus the notion of public space – should make any sense that would be more than merely descriptive, that is, if we want to use it as a seriously elaborated theoretical category and not as a mere colloquialism, then we must depart from this fiction. For in this case we are mostly dealing with a *structure* of the public: the *fictional* or *pseudo-public*. Let us recall the alleged public character of the radio stations, "under public law." Their accessibility, as concerns the creation of the programme and the choice of contents, is for most of us not only reduced, but also rather nonexistent (and what is a public sphere to which nobody has access?). The entitled programmes create a space of entertainment rather than discussion. To use the language of the classics, the public is rather a circus than a forum. The information offered by those programmes is pseudo-neutral and subjected to the general hegemony to such an extent that no real counter-information could ever find its place in that sort of "public". And do we not observe similar tendencies in "public" urban space as well? Is it not getting more and more privatized, which means that it is often subjected to limited accessibility and acquires more and more the character of private shopping-malls – that is, the character of the pseudo-public, in which political articulation is from the very start thwarted or even forbidden, and suppressed by private security services?

One must also reach the conclusion that even the media, which are normally our epitome for the public, do not guarantee public space per se. A "public place" within the traffic zone guarantees it even less. But what constitutes the public then? Many things speak in favour of the argument that we must, above all if we wish to understand the public sphere politically, reconstruct our understanding of the public from the roots. The public is no space in the physical sense. Nor is it a space in the institutional sense (such as the media or a traffic island). On the contrary, I would argue the following: the public comes into existence only – and always anew – in the moment of conflict and dispute. Where there is conflict, or more precisely, antagonism, there is the public: where it disappears, the public disappears together with it. In this sense, the media are not simply the public; rather, the public is a medium. The public is the

[illegible]

<sup>2</sup> <http://www.fishbase.org>

"bond of division" which connects through the conflict. It is only in the moment, in which a conflict is argued out, that the public appears through its argumentation, in which various positions clash against each other and come into contact precisely by doing so. However, if we look very closely, we will notice that the public is not the "product" of this clash: the public is the clash itself.

Precisely that is the reason why the public cannot be simply "produced" according to any recipes or blueprints. As Hannah Arendt would say, it is not the result of an intentional act of production, but generates itself in the very action. However, this fact has its consequences, for it leads to the question about the sort of action that should take place in order that the public should come into existence. Since this is not the right place to go into this question in detail, I will only present the general theoretical skeleton of my argumentation and then proceed to the consequences of what we have just mentioned for artistic practice.

## 2. THE POLITICAL IN POLITICS

First of all, it should be emphasized that we have already gained a political notion of the public, namely insofar as antagonism is nothing else than the category of the political. Therefore, if we oblige ourselves to grant validity of being strictly public only to those public spheres which establish themselves as antagonism, then we have a ready political notion of the public. On the contrary, if we ask ourselves who generates such a public sphere, we will get into trouble, since we have already said that the public cannot be construed too easily or according to any sort of master plan. For this reason, the political (the antagonism) is "a-subjective", that is, there is no subject written in capital letters standing behind it and one can not voluntarily enforce an antagonistic situation. This conclusion is not to be reached merely at the theoretical level, but also corresponds to the perfectly real and everyday experience of political work. In certain situations, one can stand on one's head while trying to agitate for his/her cause and still not achieve a slightest effect of mobilization. In other situations, in which everybody has given up the idea, antagonism breaks out unexpectedly and the masses turn political (the students of revolution in political sciences could tell a thing or two about the practical impossibility of predicting revolutions).

Whether political mobilization is successful or not depends naturally on the hegemonic conjuncture, as well as the general political climate in which the political actions are taking place. However, besides this "structural" aspect, it also has something to do with the fundamental contingency of the social, that is, with the fact that society does not exist at all as a totality and that it will always retain a trace of the unexpected, which can thwart the plans of those who take the action.<sup>2</sup> That is why antagonisms can occur at the most unforeseen places and in moments,

in which nobody has counted with them. Contingency is, after all, precisely the term for the fact that it cannot be estimated by calculations where and when political action will be crowned by success and if at all. Therefore, every action requires an effort and implies a risk to be taken, since it moves on the territory of the uncertain.

But the greatest stake is and remains one's own identity, the existence of the active subject itself. For its identity cannot, as we have said, be the source of the action (there is no voluntaristic subject that would remain untouched by the action); it is rather the result of the action. It is only in political action as such that the identity of the active subject appears – and I will come back to this issue in the section on hegemony. For the time being, it should be made quite clear with respect to antagonism that, if the "construction" of antagonisms (and therefore of the public) functions i-subjectively, then the identity of the agent is itself the result of the action. After all, this is what makes up the performative of an action. Political practice is – as any other discursive practice – a practice that has no agent preceding it. But since there are all possible self-proclaimed agents running around in this world, we must conclude that the agent of politics is always subjected to a constitutive self-deceit (regarding his own existence and identity). In order to be able to act politically at all, I must start from the phantasmatic presupposition that I am the master of my own affairs, that is, of my own actions and their consequences. The intentionality of actions, which is completely irrelevant for theoretical observation, thus belongs to the fantasy of agents that is necessary to their action: if I were not to believe that my actions would lead at least with some probability to certain results, I would never begin to act. The existence of a political agent is the necessary fiction of the political. As soon as we begin to act politically, we live in this fiction. In principle, there is nothing objectionable in that, since there would be no politics without such fiction.<sup>3</sup>

## 3. THE POLITICAL IN "PUBLIC ART"

All this is not without consequences for the relationship between the public, politics, and art. Although it might appear surprising, it is entirely logical that the political, if understood as antagonism, in principle runs contrary to the differentiation between the "practical object paradigm" on one side and the practice/performance/interventions paradigm on the other. Of course, antagonism is no "object" in itself, but not all forms of practice are antagonistic either. The political, that is, antagonistic action, about which we are speaking here, runs contrary to the paradigmatic differentiation between object and practice, such as we have reached above. Rather, the political in the strict (philosophically speaking: "ontological") sense is something that encompasses ("ontic") objects and practices as we usually imagine them, though it does not become assimilated with them. Therefore, the defining criterion of all

<sup>2</sup> On this issue, see Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* (London and New York: Routledge, 1985).

<sup>3</sup> It only becomes problematic if this fiction is intended to create illusions of omnipotence. Perhaps it is this illusory feature of the political subjectivity that creates the somewhat paradoxical – as noted from outside – aspect of political action, or the exaggerated passion – as viewed in retrospect – of great political (for example, revolutionary) moments. The self-perception, which is almost always found in political agents, might indeed have something to do with this fundamental self-misjudgment, or even "self-delusion", which is characteristic for them.

political practice, the category of antagonism, is situated at a "deeper", "ontological" level - and antagonism itself is certainly neither an object nor a practice. Antagonism is that, which cuts through all objects and practices, thus upsetting them, but at the same time ordering them anew.

Two examples: If we imagine an artistic intervention oriented towards social work (e.g. preparing the medical equipment for drug addicts, such as was performed by the Austrian group WochenKlausur at the Karlsplatz in Vienna), then it might be considered an artistic practice (and not a new sculpture for the "public space" of the Karlsplatz), but it still remains uncertain whether it is a political practice and whether it creates the public in the strict sense of the word, given the fact that antagonisms do break out here, but can also be passed over and whitewashed in terms of social work. If the latter were the case, then the appropriate actions might take place in the "public" urban space, but they would be far from generating the public in the political sense of the word.

On the other hand, objects are not necessarily "apolitical". The simplest example would be a memorial that the population rejects, since it is supposed to remind on the crimes committed by that very population and thus drives an antagonistic wedge into it. This object can be a necessary constituent of a political act, since the latter would not function without it - be it real or only planned - and therefore no conflict would be provoked at all. The mere differentiation between object and practice proves - from the perspective of a political notion of the public - insufficient. (Whereby I do not wish to deny that today's interventionist practices stand in most cases nearer to politics than the often entirely apolitical culture of memorials - not to speak about the "art on buildings," made with the intention of beautifying the facade.) Only if we establish a more profound category, such as that of antagonism, we will obtain a satisfactory criterion for political art and within that for Public Art. Not for the art "in public space," but for the art in the public, that is, in the medium of antagonism.

#### 4. THE CULTURAL (AND THE POLITICAL) IN "CULTURAL HEGEMONY"

Thus, if we speak of political artistic practice, we actually mean a form of antagonistic action, which can include both practices and objects as constituent parts of these practices. The differentiation between object-like "works" and "performative" artistic practices in terms of a history of artistic "genres" proves secondary from the fundamental perspective of political practice.<sup>4</sup> Now, in order to locate this sort of practice more precisely, it is advisable to go back to the notion of hegemony, which was developed by Antonio Gramsci and adapted to poststructuralism by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. Their work forms the starting point of my considerations, which aim at bringing it into relationship with the aesthetics of the public.

Gramsci's notion of hegemony is multiform. For our purposes, it should be made clear that hegemony represents for Gramsci, among other things, a form of intellectual leadership or sovereignty in the field of culture, or rather the field of civil society. In order that a particular group or class secure its rule, it is not enough that it should acquire control over the state apparatus of compulsion. It must at the same time acquire "cultural hegemony", that is, the rule over the heads of the people. It must win over their common sense (sensus communis) and redefine it to its own purpose. It must manage to generate general consensus and consent to the status quo, even though its rule is not secured through this voluntary consent of its subjects alone, but might also have to be fortified by compulsion and force of the repressive state apparatus. For this fortification alone does not suffice and the level of hegemony - that is, of common sense, culture in the broadest sense of the term, and civil society (as different from the openly political society) - remains indispensable.

Ernesto Laclau has enlarged Gramsci's notion of hegemony into a general theory, or rather the "logic" of politics as such. Reduced to its essentials, it says that hegemony represents the relationship between a particular force and the universal dimension of its political claims. Let us take for an example a claim of some political force - let us say: the demand of the ANC for "freedom" at the time of Apartheid. In order to be able to fight something like the Apartheid regime effectively, it is not enough to wish to abolish one or another type of discrimination, such as demanding that one should be allowed to sit on the same benches, while at the same time agreeing to the rest of the repression. On the contrary: in order to abolish Apartheid, one should make the whole Apartheid regime disappear. Against the background of this general struggle against the Apartheid regime, each single claim will acquire a universal dimension: it will become the particular symbol of the general struggle. In the same way, this struggle will not seek to mobilize one or another group. In order to be successful, it must build up a broad league - and the ANC is nothing else than such a league - that comprises as many groups and claims as possible and includes also "white" South Africans. Therefore, for Laclau, hegemony does not consist in the (never completely successful) movement of universalization of a particular political project. At the same time, we come here again across the category of antagonism, since this universalization is only achievable in such a way that a chain of equivalences between as many standpoints as possible is constructed as antagonism against an external enemy (such as the Apartheid regime). This chain is sustained by no further position, but by a pure negation with respect to the chain: the common enemy. Again, its entry into the chain reconfigures the identity of the agents. As a matter of fact, the identity of the agents is, as we have already implied, the result of their articulation in hegemony (and not vice-versa).

<sup>4</sup> Whereby practice - just like the "object" - is itself an aspect of the discourse. Every thing that is discursive as practice, since it is viewed as part of meaning structures - (dis)agreement would say: language games. (There is no non-discursive practice, therefore the pragmatic aspect can not be separated from the linguistic or the semiotic aspect if it is discursive.) No discourse is harmless.

Thus we have arrived at two somewhat different, but by no means contradictory aspects of "hegemony". The political aspect in the strict sense of the word, which was definitely present in Gramsci, was taken over into the logic of particularity and universality with Laclau's version of hegemony theory.<sup>4</sup> The other aspect, which is strictly speaking cultural, namely that of hegemony as the binding medium within civil society that secures the rule of a certain class, has not lost its validity through that, but passed into the domain of cultural studies, for example, rather than Laclau's hegemony theory. Nevertheless, the so-called cultural aspect of hegemony – everyday life, common sense, and civil society – is certainly just as utterly political as the "political" aspect. In order to be able to separate better the different notions of politics, it is advisable to resort to a conceptual line tuning the field of everyday culture, which is rather implicitly than explicitly political, can be described as the field of micro-politics. The political ground on which forces such as the ANC and the Apartheid regime "openly" fight, so to speak, over the hegemony – that is, the political system in the broadest thinkable sense – would then be the field of macro-politics. The notion of hegemony denotes a process, which takes place on both fields and is crowned with success in the long run only if one force manages to establish to some extent the synchronicity between both fields in her own interest (better said: to gain both the (macro-)political power and power over the heads of the people).<sup>5</sup>

However, there is a question that remains open: at which level should we situate the category of antagonism and therefore of the public, on the micro- or macro-political one? This question can be approached from different perspectives. In the most radical (ontological) perspective, antagonism and the public are not "situated" at any of the two levels. At the beginning, we have defined the public as that which comes into existence through the clash of antagonistic forces; moreover, we have defined it as the clash itself. Now we must add that this clash can in principle happen anywhere. The political in form of antagonism is not bound to any topography of the social. It can occur in any single social subsystem – and occurs only among other things in the political subsystem – and thus we have, by the way, established a terminological difference between "politics" (in the systematic sense) and "the political" (in the radical sense). In other words, antagonisms can occur in the field of culture, and therefore of micro-politics, just as well as in the field of (macro-)politics, because they are determined by their function rather than by any particular place.

According to Laclau, this function – which is, in my opinion, the function of the public at the same time – consists in the following: the moment of antagonism is the moment in which our imprinted social and cultural ideas and modes of behaviour are turned upside-down, or as Laclau would say: dislocated. The social (as well as the cultural) is precisely the field in which these insti-

tutionalised and repeatedly ritualised practices occur.<sup>6</sup> These practices have by all means a political origin – for that is, after all, what makes out the hegemony – but the origin has been forgotten. In the meantime, we take them for granted. They are, according to Laclau (who, again, refers to Husserl), sediments of this political origin. It is only in the moment of antagonizing a situation that it becomes clear to us that things are not at all as fixed as we have thought in our sedimented everyday ideas. Antagonism reactivates the forgotten political origin of the sedimented relationships of social subordination.<sup>7</sup> Suddenly, it becomes clear that things could also be different than the way they always have been. To give an example: a colonial regime secures its hegemony by naturalizing its rule, that is, presents it as its natural right of primacy granted to a "higher civilization," thus mobilizing followers and insuring perfectly voluntary acceptance on the part of the colonized people. In the moment of antagonism – an anti-colonialist liberation war – the fixed and allegedly natural superiority of the colonial regime gets cracked (dislocated). And as soon as it becomes obvious that things could be completely different, acceptance disappears and the followers turn rebellious. However, the very fact that things could be different can, after all, be demonstrated only in practice, namely, as antagonism.

## 6. A POLITICAL THEORY OF ARTISTIC PRACTICE

This brief excursion into hegemony theory will be necessary because the presently described dialectic between social sedimentation and antagonistic reactivation, as well as the difference between micro- and macro-politics, are the last components which are needed to answer our principal questions in terms of a new political theory of artistic practice (be it in the physical object or in the physical practice paradigm). The questions were namely: What is political in political art and what is public in Public Art?

If we presume that antagonisms, and therefore the public, can occur anywhere and not only in the field of politics, it logically implies that they can also occur in everyday life, in the field of "culture", and naturally also in the field of art. But what happens if antagonisms occur "in art"? In other words, what makes art an antagonistic and therefore political practice, through which the public is created? Depending on whether we link art together with the field of "culture" or with that of politics, that is, whether we apply a micro- or a macro-perspective, we will obtain a different answer. Let us sum up once more: we have used the term macro-politics for the field of politics in the usual sense of the word and the term micro-politics for the field of sedimented practices, that is, for antagonism in the "sleeping" stage of the social or the cultural. As we have said, antagonisms are by no means something that can occur only in politics. On the contrary, if the notion of micro-politics should make any sense at all, then it is only in the sense of the politics of small strings, of mini-antagonisms

<sup>4</sup> See Ernesto Laclau, *Emancipations* (New York and London: Verso, 1996).

<sup>5</sup> On the relation between hegemony theory and Cultural Studies see Oliver Marchart, "Sedging the Micro-Macro-Dialectic: Is There Such Thing as a Post-Subaltern Politics?" in *The Postcolonial Studies Reader*, ed. by David Muggleton and Robert Young (New York and Oxford: Berg, 2003), pp. 45–60, and "Wumping Europe: Ultra-Right Populism and the New Culture of Resistance," *Cultural Studies* 16(6) (2002), pp. 609–16.

<sup>6</sup> Contrary to Laclau, who does not speak of the cultural, but only of the social, it would be to differentiate between the two. By "the cultural" I understand the field of mutated practices and by "the social" the form, which has been formed into social institutions in the strict sense of the word (e.g., in the sense of Husserl's ideational *Sozial-Aspekte*). However, this differentiation is that of degree, not of essence, and has (slightly) though at least "obscure". The latter, for example, is a social institution of the civil society (and is thus an institution, object of the legal system, as well as the political system), but it is at the same time a cluster of everyday practices, which are constantly sinking "in the long run," but are in principle relatively generated over such practices, hegemonic identity are constituted ("the father of the house," "the mother," etc.).

<sup>7</sup> The categories of sedimentation and reactivation were developed by Laclau in his *Four Reflections on the Revolution of Our Time* (London and New York: Verso, 1993).

which can permanently occur in everyday life, as soon as identities get into conflict with each other (and thus become reconfigured) – even if it is only in those tiny moments, in which something is renegotiated in a family, for example whether the husband or the wife should do the dishes after lunch.

But this example also makes it clear that such mini-antagonisms of everyday life need not be at all consciously or visibly brought up as political antagonisms, that is, they do not generate a truly significant public sphere (but only some internal, household micro-public spheres). In order to be able to speak of the public in a significant sense, one should start from a higher degree of antagonization on the micro-macro scale. Not necessarily from a revolution. The revolutionary politics of great ruptures is only the final or extreme point at the macro-end of this scale.<sup>19</sup> But antagonizing essentially means moving towards the macro-end of the scale, broadening up the chain of equivalences, which has been constructed against a purely negatively defined outside. Antagonization means that a position is "going macro," which will actually lead to its linking together with the collective agents of the political field and its inclusion into the chain of equivalences of a hegemonic project.

The necessary effects of what we have just said on our idea of political art cannot be overlooked. Certainly, such a category can also encompass practices and works which – for example, in the gallery space – provoke "mini-antagonisms" (as long as this is at all possible), since the audience might be confronted with something presumably controversial in the very field of art. That would be political art in the purely micro-political sense of the term. We are dealing here, strictly speaking, with micro-public spheres that are internal to the field of art and are permanently in danger of eventually turning into a pseudo-public (like in the modernist idea, which has meanwhile become effectively institutionalized, that all art must necessarily "provoke"). This danger can only be averted if artistic practices aim at the field of macro-politics, that is, if they are linked together with macro-political movements. Political art implies a movement of antagonization as well as that of universalization. But if it wants to remain political art and not turn completely into politics, it should not give up entirely its link to the field of art – even if this field of art has become similarly transformed through the process of antagonization/universalization.

If we reflect upon both sides of political art together, we will obtain the following definition: political art is a form of antagonistic reactivation of social and cultural sediments; it stands with one foot in the field of art and with another in that of macro-politics. The two feet are not only helpful in keeping balance, they are also necessary in terms of categories, making it possible to speak about "political art" at all – and not about politics or perhaps about art. For if the link with the field of art were broken, one might be able to go on speaking about politics, but one could no longer

speak about political art, since institutionalised discourses in the field of art decide what goes under the label of art and what not. On the other hand, if there were no connection whatsoever with the "political system" (better said: with political discourses) and with the political, i.e. collective agents of this system, one might go on speaking about art, but one could no longer speak about political art, since it is evident that it is only the articulation of artistic standpoints together with the political ones that makes the former (macro-)political.

And that finally determines in a more precise way what makes up the public in Public Art. Public Art is not "public" because it takes place in the urbanistically determinable "public space" instead of the semi-private space of a gallery. Art is public if it takes place in the public, that is, in the medium of antagonism. Therefore, it is impossible to estimate in advance which actual artistic practices will generate a public sphere. Since one cannot enforce antagonisms subjectively or voluntarily, one can always observe only in retrospect when and where certain practices were "lucky" and managed to achieve antagonization – which mostly has something to do with the macro-political circumstances of the particular historical and hegemonic situation. However, on the basis of a retrospect view on historical models (from Jacques-Louis David to the Women's Action Coalition) one can still draw quite well certain conclusions for today's strategies of Public Art. Besides, one can indicate, as I have attempted in both my preliminary and my final remarks on the aesthetics of the public, the conditions of possibility for Public Art as political art. As a matter of fact, Public Art implies political art. There is no "public art" that is not political in the sense that we have elaborated above. Everything else would not be Public Art, but rather art which simulates the public. This fictively public art has to be opposed by such artistic practices, which adopt positions that can become universal, but nevertheless take sides by interlacing themselves with political practices.

<sup>19</sup> Whereas at the micro-end of the scale antagonism gets so close to the internal difference of opinion that it becomes barely recognizable.





PRVA SMJENA: 11. - 16. srpnja 2002.

Janco Super (Mađarska)  
Conical Party  
15/07, 23/08, Glavni kolodvor

Shadow Castles (In.) - Glasovi i zvuci  
putovanja-performans-digodij  
instalacije  
12/07 - 16/07, 8 - 34, različite  
lokacije

Delajaj Marinko (Argentina/velesu)  
Dizajn - filmi oduševiti  
instalacije: 12/07 - 15/07, različite  
lokacije donjeg grada  
ured: 12/07, 20, Gajetni trg

Rutina Vokalek (Rusija)  
razgovor  
Vokalek sili dolina, perforacije  
13/07 10 - 12h, 13/07 12 - 19  
14/07 16 - 19h, 15/07 19 - 21h  
16/07 22 - 24h, različite lokaci

25/07 i 26/07 u 14:00

26/07 21:00 - 22:30

ALEXANDRA SCHULLER, GREGOR  
KAMENKAR I SLOBO VOLT (Austrija,  
Slovenija, Španj)  
Trg J. Jelačića, Manduševac  
performans

YANIV SHENITZ (Jerusalem, Izrael i MA,  
JANČOVIĆ (Zagreb, Hrvatska) i vanjski trg  
Trg J. Jelačića, kod spomenika  
performans

24/07 19:00 - 27/07 19:00

27/07 i 28/07 22:00 - 23:00

MOTHERBOARD (Eski, Noviokaz, Mraz)  
O-F-U-Z - NOOD-concert  
passage nebrodica na Trgu J. Jelačića - jug  
bez strahotaj

OTWARTWISER (Hrvatska, Nemačka)  
inventor doli - spazajni zignastiki nemika  
Galerija SG, Gornika 25  
paskitvija

23/07, 17:00 - 21:00

24/07, 10:00 - 15:00

SHOWCASE BEAT LE MOT (Berlin/Hamburg,  
Nemačka): Showcase super-aspen  
pokazak: krivanje Gajevu i Tasina (javakih  
pola sat)  
performans r.f

28/07

ŠKURT (Berlins, Argentina,  
Zemro najista)

11:00

Detic

13:00

paviljon na Zrinjevcu

17:00 - 18:30

uvodna ija dvanita ijaog gradskog sredstva

"Sveti priredak" muzeolozijska taksumiraj  
porovisaj prepoznavanje



26. kolovoza

Paul Coulard i Ed Johnson (Kanada)  
- performansi iz serije Duanina  
11 h, Kaptol - ispred Katedrale

Willard Hou Je Dek (Nizozemska)  
- deseteročna psihogeografija,  
predviđanje / prezentacija  
19 h, marina, Perastovića 16

27. kolovoza

Paul Coulard i Ed Johnson (Kanada)  
- performansi iz serije Duanina  
17 h, Galeva 1 - ispred hotela  
Dubrovnik

Jord Zelen (SAD) - Vizualni kazalište,  
predviđanje + prezentacija  
19 h, marina, Perastovića 16

Jako Zelen (SAD) - Grad dnevni,  
video instalacija  
21 h, park na Orlu Nemanjine  
poljane

Ulica Jugoslavije - Omigenus,  
akcija  
19 - 22 h, Trg Petra Perastovića

epidurno (Jugoslavija) -  
omigenus  
19 h, marina, Perastovića 16

Ulica Jugoslavije - Omigenus,  
akcija  
19 - 22 h, Trg Petra Perastovića

29. kolovoza

Paul Coulard i Ed Johnson (Kanada)  
- performansi iz serije Duanina  
17 h, Trg bana Josipa Jelačića

Ulica Jugoslavije - Omigenus,  
19 h, marina, Perastovića 16  
Brezovica  
20 - 22 h, Trg Petra Perastovića

30. kolovoza

Paul Coulard i Ed Johnson (Kanada)  
- performansi iz serije Duanina  
16 h, Trg Petra Perastovića

Ulica Jugoslavije - Omigenus,  
akcija  
19 - 22 h, Trg Petra Perastovića

31. kolovoza

Paul Coulard i Ed Johnson (Kanada)  
- performansi iz serije Duanina  
13 h - Perastovića 4

Kristina Leko (Hrvatska) - Mjeseč  
2003/03, akcija  
11 - 13 h, ispred Doka

Željko Zorica (Hrvatska) - List the  
History Talk vol. II, happening  
19 h, Seoski dol 650

Ulica Jugoslavije - Omigenus,  
akcija  
19 - 22 h, Trg Petra Perastovića

20.12. (12.30h), Carlar Kaptol, Nova  
vsi 11

## TRÉČA SMJENA: 23. - 28. rujna

BAD co. + sika-scene >> WATT+BAU

1. Kino Mali raj

Kinografija i izvedbe

2. Private in vitro

Kinografija i izvedbe

3. Bez naslova (Prostor)

Kinografija i izvedbe: na Pavlici

4. Do naslova još nismo stigli

>> 23/09

Do naslova još nismo stigli

- predvoje hotela Dubrovnik, 17 h

Bez naslova (Prostor) - Gajeva-Bogovićeva, 19 h

Private in vitro - salon namještaja Thersala, Palmotićeva 26, 19 h

Kino Mali raj - Jemio kino Tulumen, 20.15 h

>> 24/09

Private in vitro - predvoje hotela Dubrovnik, 17 h

Bez naslova (Prostor) - salon namještaja Thersala,

Palmotićeva 26, 19 h

Do naslova još nismo stigli - salon namještaja Thersala,

Palmotićeva 26, 19 h

Kino Mali raj - Pod zidom, 21 h

>> 25/09

Kino Mali raj - salon namještaja Thersala,

Palmotićeva 26, 19 h

Private in vitro - Pod zidom, 21 h

Bez naslova (Prostor) - Pod zidom, 21 h

Do naslova još nismo stigli - Pod zidom, 21 h

Barbara Blesin i Igor Marković >> Ženski vidovi kroz Zagreb,

akcije

23. - 25. rujna 2003., 18 - 20h

lokacije: Kaptol - dvoršte O. Š. Miroslav Kriška,

Jurčićeva-Kuretićeva, Opakovina 36, Čoupska 18,

Katarina Ing - gorijskogradsko gimnazija, Ljubljanska -

travn. skulpture

OBEPHU (glavni Radic, Željka Sandarin, Andrej Vučković)

>> COPYRIGHT + MEMORY

video-projekcije + izvedbe

23-25/09, 21.00, Pod zidom

Estera Övic, Christian Pöhner i Norman Bleichenbacher >>

PhotoPort

instalacija + internet dokumentacija

23. - 25. rujna

lokacije: glavni Zagreb: hrvatske hrvatske, Poljana

2, Dječja 5, Željezni trg - Viki, Čajkovo naselje 3, Vukova

48, Francijev trg, Gradska-Lantovska (park), Nediljeva

6, Trakovačka 59, D. Š. Grigorij Wiersz - Krnjević 46,

Opakovina - Kaptol

Ana Hulman i Lala Radčić >> Nepočinjati iz zaboravljene

video instalacije

23. - 25. rujna, 9 - 20h

lokacije: Škole Ba Do - Gajeva 3, Knjižara Komner - Bica

42, Diona - Bogovićeva 1, Ivić's - Bogovićeva 14, nama

- Bica 4

Manuela Vlačić Mađarić >> Osmotite se

Prostora instalacija

23. - 25. rujna

lokacije: Grossmeyerova četvrt, Mađarićev trg,

Tomešev trg, Trg kralja Petra Švačica, Zrinjevac

Kata Mijatović >> Izabrani snovi

instalacije

23. - 25. rujna

lokacije: mama - Preradovićeva 18, HDUJ - Trg Hrvatske

italijana bto, NSK - Hrvatske Bratske Zajednice 62,

Gradska knjižnica - Starčevićev trg 6, knjižnica B.

Čavajlović - Preradovićeva 5, knjižnica M. J. Zagreb,

Krnjević most, knjižara Tamaris - Trg bana J. Jelačića 3,

knjižara Moderna vremena - Šestina 18, knjižara

Jesenski i Turk - Preradovićeva 5, knjižara Jesenski i

Turk - Vukotinovića 4, galerija M. Krnjević - Šubićeva

20, galerija Minira - Krnjević most, Zvonimira-Boragaj

i Glavni kolodvor - tramska stajališta

Irinič i Iv. Herra (Gatin, Kupa Šurunc i Ujena Zagreb) >>

naprje 26

multimedijalna instalacija

23. - 25. rujna, 11-14h, 18-21h,

Art Centar - Bogovićeva 7

Anica Tomić i Ivan Miličević >> Reakcija - dekonstrukcija -

konstrukcija

instalacija + performans

23. - 25. rujna, Cvjetni trg

performans 25/09, 18h

platforma 9.81 5 post-forward >> Obznanje na satelitu:

antena, isporuka, akcija

predavanje: 27/09, 20. mama - Preradovićeva 18

autobusna tura: polazak 25/09, 17h, polazak: Glavni kolod-

vor - tura autobus: industrijskim dijelom grada

završno događanje: video i audio intervju, Klasica s

Hemalovog

# UF\_2003.

## AD HOC 1

Ad hoc Opening Party

[BLOK] "SGOBBDO bla" Frequency crew (HR) DORUČAK

/ RUČAK / VEČERA

## 04.07.2003.

Doručak: Trg bana J. Jelačića (Zdenec izvor)

10.00 - 13.00

Ručak: Zrinjevac - 15.00 - 17.00

Večera: Delao - 21.00 - 01.00

Ana Hulman (HR): NA MEĐU STANCI, akcije

05.07.2003., 10.00 - 14.00

07.07.2003., 10.00 - 12.00 / 17.00 - 19.00

08.07.2003., 10.00 - 12.00 / 17.00 - 19.00

javni prostori pripreme

Slučaj 252 [SLUČAJ ZAPOSLENI]

KOMADARJE ZAKREPA

prezentacije projekata:

25.07.2003., 18.00 - Međunarodni centar za usluge u kul-

turi B. Magveva bto (glavni Marušić)

29.07.2003., 19.00 - net.kulturni klub [nema],

Preradovićeva 18

Ševen Eastwood (GB): KINO U STVARNOST, performans

05.07.2003., 20.00 - 22.00, tramska stanica na

Glavnom kolodvoru

07.07.2003., 20.00 - 22.00, skulpture izvanjske u Dubravi

Prerušeno (Zrinjevac) (HR)

audio instalacije

06.07.2003., 15.00 - 17.00, auto autobusnog kolodvora

08.07.2003., 15.00 - 17.00, Importera - Jurić slika

09.07.2003., 15.00 - 17.00, auto Glavni kolodvor

prezentacije:

10.07.2003., 19.00, net.kulturni klub [nema],

Preradovićeva 18

Petra Sebech / Cie Veranda (FR): KARTOGRAFIE,

plasma izvedbe

06.07.2003., 17.00 - 22.00, park na Opakovini

Jedroba (HR) [22]: TALKAMUČUJE U MET, performans

08.07.2003., 16.00, tramska stanica kod Glavne - Sava

10.07.2003., 16.00, tramska stanica SD S. Radic -

Savski most

## AD HOC 2

Slučaj Zagreb 2003 (Komandiranje Zagreb 2003) -

slučaj 252 (GER)

3. 10. [20h], Trg bana J. Jelačića - otvorenje Paviljona,

Isprema

4. - 9. 10. [11h - 21h], Trg bana J. Jelačića, radionica

Viva Sub Rosa (HRNL)

3. - 8. 10. [18h - 21h] + 4. 10. [11h - 14h],

polazak s Cvjetnog trga svakih pola sata

7.10. [20h], Galerija J. Radic

otvorenje: (završeno do 8.10.)

Tiki centar (SCG): Učenje u dekonstrukciji, performans

4. 10. [20h], Plodovi tkulit

Lara Amoreggi (NL): Abolment Gardens,  
prezentacija projekta  
7. 10. [19h], **mama, Perandrićeva 18**

Barbara Glavin i Igor Marković (HR):  
Homo urbanus zagreblensis - Pradenje mlađe 2003-2008 -  
Sezona 2002/3: Pojma  
dokumentacijski i izložbeni projekt, prezentacija  
8. 10. [19h], **mama, Perandrićeva 18**

egzobolits, egzobol gallery tour,  
akcija  
9. 10. [19h], **Galerija VN, Ilica 202**

## AD HOC 3

Sanja Lubić (HR): Treća dala,  
site-specific instalacija  
17. - 19. 12. 2003. [7.30 - 15.30 h], **Student servis,  
Studentski centar u Zagrebu, Šavska 28**

Mehran Gulm (HR): Picture my Shopping,  
akcija  
17. - 19. 12. [16 - 20 h]  
20. 12. [11 - 15 h], **Centar Kaptol, Nova vosa 11**

Barbara Glavin, Igor Marković (HR): ag-tracking,  
prezentacija  
17. 12. [19 h], **net.kulturni klub mama, Perandrićeva 18**

slod32 (GER): Komadanje Zagreba 2003,  
prezentacija rezultata + diskusija  
19. 12. [19 h], **Društvo arhitekata Zagreb, Trg bana J.  
Jelačića 1**

Platforma 8:81, Drameki studio Novi žvot, (BLOK)  
Makvokos 1,  
performans  
20. 12. [12.00h], **Centar Kaptol, Nova vosa 11**

Lina Kovačević (HR): edit this banner,  
web projekt  
[www.uffixfestival.hr](http://www.uffixfestival.hr)

Vit Kuzel & Filip Remunda: CZECH DREAM,  
projekcija + prezentacija projekta  
18. 12. [19h], **net.kulturni klub mama, Perandrićeva 18**

# exUF\_2004.

## VIKEND 1

8. - 9. svibnja 2004., 22 h  
**hotel Laguna, Kranjčevićeva 29**  
Obo Squel: Room Service - Help Me Make It Through  
The Night,  
interaktivni film ulico

## VIKEND 2

14. svibnja u 19 h  
**net.kulturni klub mama, Perandrićeva 18**  
Per Pastor: Six Pack Radio, predavanje

15. svibnja 2004.  
**Tehniki muzej, Šavska 20**  
Per Pastor: Six Pack Radio, NOO koncert

## VIKEND 3

21. - 22. svibnja  
Justin McKeown: The Drinking Birdfolded in Zagreb,  
performans 1.7  
**kafli u centru grada (po dogovoru)**

21. svibnja, 14 h  
Igoraz 3a nadzorne kamere Zagreb: Performans  
**različite lokacije**

22. svibnja, 12 h  
Igoraz 3a nadzorne kamere Zagreb: Obilazak uz vodika  
**Trg burse**

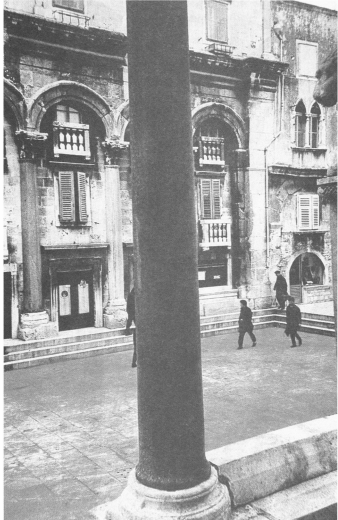
## VIKEND 4

26. - 30. svibnja, 17 - 20 h  
**JANOS BUGAR: Time Patrol, akcija**  
**Glasni kolodvor**

## exUF8xTENSION

16. - 23. rujna 2004.  
Andreja Kulundić: Mjesto pod suncem,  
umjetnička akcija  
**Jaran**

24. i 25. rujna 2004., od 20.00 - 09.00  
**salon namještaja Semeo Interijeri, Biliarski trg 1**  
CortiM, performans



# Prema definiciji umjetnosti kao sredstvu manipulacije

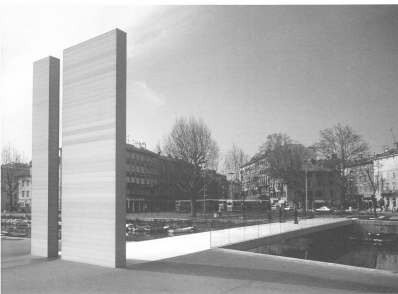
Silva Kalčić

U povijesti umjetnosti dvadesetog stoljeća umjetnost izlazi u javni prostor i prije nego što se formira Public art kao zaseban umjetnički izraz. Mimmo Rotella od 1953. dekolajira plakate poljepljene u javnim gradskim prostorima, u pokušaju linija granica en-formela. Od 1965. Claes Oldenburg radi javne skulpture - gigantske verzije svakodnevnih predmeta. Ključne riječi u njegovu radu su APH, SURD i HUMOR - na primjer, predložio je javni spomenik u Londonu na rijeci Terzi blizu parlamenta koji bi se dizao i spuštao nošen strujama. Minimalizam se javlja 1960-ih kao umjetnost pogodna za javne prostore jer se obraća kolektivnom nesvjesnom (Jungovi pojmi), a ne senzibilitetu privatnog vlasnika ili izoliranog promatrača. Prostor stvaralstva izjednačen je s prostorom svaki-danijem, pritom gledatelj postaje mogući akter u djelu, a umjetnik je samo jedan od čimbenika društvenog, političkog i javnog života ugrađenog u djelo. Umjetnici Land arta 1970-ih su izšli iz galerija i nadili umjetnost u prirodi i od prirode, modelirajući krajolik, stvarajući privremena djela koja će izbrisati vjetar, voda, erozija, ... a čije je postojanje dokumentirano fotografijom. Land art nije ni pejzaž ni arhitektura, ili može biti i pejzaž i arhitektura; najprije vezan uz veliki prazan prostor američkog Zapada, land art se izvodio i u drugim neurbaniziranim geografskim područjima, posebno u pustolima Arktika i Islanda. Nakon što je omatano manje predmete, poput Vaspe, početkom 1960-ih Christo proširuje svoj umjetnički projekt na omatanje u velikim dimenzijama, tj. omatanje javnih zgrada i objekata. Projekt omatanja njemačkog Parlamenta (Reichstags) Christo je začeo 17 godina prije pada Berlinskog zida (1971. - 1989.), ali ga je proveo tek nakon ujedinjenja Njemačke. Iako najizjed umjetnost land arta, Christovi radovi imaju preciznu društvenu podlogu jer umjetno da se izlože živom nasele, u pustini i sl. - što je uobličavano za tu vrstu umjetnosti - locirani su upravo tamo gdje najviše uzemiruju, s političkim implikacijama, na mjestima presjecanja urbanog toka, mjestima ugroženim tehnološkim razvojem.

Pustino odijelo, nad Josefa Beuysa iz 1970., točna je kopija odjele koju je umjetnik nosio na javnim manifestacijama protiv rata u Vijetnamu, kao simbolička potvda autorova stava da umjetnost može utjecati na društvenu i političku promjenu, pa je čak i izazvali. Njegova javna akcija prema ideji „društvene skulpture“ na Friedrichsplatzu u Kasselu 1982. sastojala se od istovaranja 7000 bazaltnih blokova na javni prostor trga, a tek kad je za svaki blok zasađeno po jedno hrastovo drvo, umjetnik je pristao da se gomila bazalta makne s toga mjesta.

Frust, opća mjesta, slogane i nazive iz svakodnevnog života Jenny Holzer (u radu Truizmi, 1982.) ispisuje na uobličajanim oglašnim mjestima u javnom prostoru, često u velikom formatu, čime im pridaje značenje i monumentalnost koju inače nemaju: interes prema banalnome i prema potrošačkom društvu karakterističan za postmoderno umjetnost, ovdje je u službi kritike tog društva, njegovih stereotipa. Kratke dvosmislene hrdnje otisnute su također i na majlice, a osobe koje ih nose privlače ih izjave kao vlastite: „Zaštiti me od onoga što želim“, „Zloupotreba moći me ne iznemađuje“ itd. Hans Haacke u radu Sloboda da sadi jednostavno bih sponzorirana - iz privučne blagajne (Potsdamer Platz, Berlin, 1960.) postavio je znak Mercedes Benz na toranj-promatračnicu iz drugoga vijetkoga rata. Na tornju, u funkciji postamenta logotipa, nalazi se citat Goethea: Kunst bleibst Kunst (Umjetnost ostaje umjetnost). Trg je simboličko mjesto centra sjeverne Europe, svjedočanstvo nespojivosti Berlinskim zidom i podijeljen između dvije zemlje, Zapadne i Istočne Njemačke. Rad komentira povijesnu, političku i ekonomsku dimenziju javne lokacije na kojoj se nalazi, simbolizirajući novo doba vladavine velikih korporacija u nadnacionalnom potrošačkom društvu.





SLUG artspace - Most Hrvatskih branitelja  
projekat: A. Bracki

Umjetnost koja napušta bijelu kocku galerije, izlazi u javne gradske prostore nezalutivši kontekstom institucije (galerije, muzeja) i obraća se novim potencijalnim konzumentima suvremenih umjetnosti nazivamo Public art ili umjetnost u javnom prostoru. Takva umjetnost od publike zahtjeva opservaciju ili sudjelovanje (publika je druga strana u dijalogu), a najgora reakcija publike bila bi - potpuna ravnodušnost. Često stanovnici/prolaznici ne znaju da se jedvače umjetničkom djelojstvu. Public art može biti objekt, performans ili happening, jednokratni prostorno-umjetnički događaj u kojemu publika prestaje biti pasivni konzument umjetnosti: dolazi do interaktivnosti umjetnika i gledatelja, a svakodnevno poražanje, razori i sustav gradskih vrijednosti unose se u umjetnički događaj kao ready-made. Time se dokida stroga podjela na umjetnika i publiku, odnosno na umjetnost i život. Public art može poprimiti formu aktivizma. Ako je riječ o događaju, ono može biti spontano (inetrancij) ili izvedeno prema prethodno zamišljenom scenariju. Za razliku od land arta, ova je umjetnost uglavnom vezana uz urbani prostor i osjećaj urbanosti. Javni prostor može biti i privatni, na primjer Jan Hoet je organizirao projekt Sobe prijašnje u više od 40 domova u Ghentu, Belgija, u kojima je izložio dijelove "roskodačne" izložbe tako da je posjetitelj s planom u ruci obilazio lokacije i zvonio na vrata obitelji uključenih u projekt kako bi video cjelinu.

U Hrvatskoj se umjetnička praksa u javnom prostoru javlja 1967. sa skupinom Čvrtić Peristi. Peristi, najstariji urbani prostor u kontinuitetu korištenja u Hrvatskoj, "doživljavao je permanentno građenje i razgrađivanje". Godine 1967. skupina mlađica obijela je pločnik Peristila u crvenu boju, čime su tada zaradili kaznu zatvora od dva dana, izdržanu u novčanom kazni. Godine 1969. osvanuo je Peristi s velikim crnim krugom polikolor (ispervaj) boje, uz koji je ostavljeno pismo s porukom: "U čast grupi Čvrtić Peristi trideset godina poslije, Peristići poput magičnog ogledala održavaju starije društvene svijesti." Anonimni autor (ispustilo se da je to bio umjetnik Igor Grubić) želio je svesti pozornost javnosti na činjenicu da se nitko u međuvremenu nije promijenio - nastavljena je devastacija spomenika, raste nezaposlenost i problem namakanja u gradu i zemlji pohranjen ratom, a ulaganje u kulturu su nedostatna.

Suvremena umjetnost, pogotovo ona koja se - izvan institucionalnog okvira galerije ili muzeja - razvija u javnom prostoru grada, u Zadru je dugi niz godina bila potpuno marginalizirana. 2001. godine na Rada Janković pokrenuta je manifestacija Zadrž u živo, najznačajniji Public art projekt izvan Zagreba.

404\_FILE\_NOT\_FOUND, projekt Darka Fritza na Žadru izlazi 2003. sastoji se od postavljanja i višenjesečnog održavanja goleme hortikulturalne instalacije: estetskom doživljaju ovisja u urbanom okolišu pridodaje konceptualno značenje. "404 FILE NOT FOUND" je neprevediva komplicitas sintagma koja postoji samo na engleskom jeziku (nepodpriznan za strojeve). To je jedan od izvjetaja o pogreškama koje se pojavljuju u internetskoj komunikaciji, gdje stroj komunicira sa strojem o protokolima neuspješne komunikacije (HTML, serverska pogreška) i time daje korisniku na vidjelo gdje je problem, što pak omogućuje njegovo rješenje. Bez obzira na to što se svakodnevno s njima susreću, ne osjećaju se od građana da će prepoznati ovako izričajne prirodne kodove. Kao kombinacija formalne (pogreške) rješenja, shematizirana kompozicija i neformalne (vegetativne, koja buja u skladu s vlastitim zakonitostima) slike, ova instalacija je model pojavnog svijeta, bilni ciklus neka je vjesta sadetka ciklusa života ljudi. U suvremenom trenutku, međutim, umjesto da umjetnost podržava prirodu - priroda podržava umjetnost i shematizirano po-javni svijet. Riječ je o umjetničkom djelu koje se samo umilava (jer ovisje veni): prolaznost djela je metafora prolaznosti života.

Ne treba zaboraviti, najjačanje od svih umjetnosti je arhitektura. Pjevalac Most hrvatskih branitelja na Mrtvom kanalu u Rijeci (arhitektonski uređ 3LHD, 2003.) ujedno je prostorna intervencija i urbani javni objekt. To je mjesto pijaneta, ali i društvenog okupljanja i druženja. Most povezuje gradsku jezgru s bliskom lukom. Svaki segment mosta je dizajniran tako da se proizvode industrijski i montira na lokaciji. Most bočno nalikuje na apajnu strelju, svojom tankom pločom (debelom samo 65 cm) na čijem kraju prolaznik mora proći između dva monolitna različita širina, koji su simbol spajanja i obnove. To je most-spomenik.

Komunikacija je temelj umjetnosti u javnom prostoru, i umjetnosti par se. Brzina i telekomunikacijski prijenos alika promijenili su staru ulogu javnog prostora. Brzina produkuje vrijeme satirajući prostor: ona nijeje pojam fizičke dimenzije. Naravno, fizički okoliš još uvijek postoji. Ali, kako sugerira Virilio, privid permanencije arhitekture (građevine kao čvrsta tijela, napravljeni od betona, stakla) konstantno je upravljen nematerijalnom reprezentacijom apstraktnih sustava, od televizije do elektronskog razdora itd. U umjetnosti, tvrdi-ka zamjenjuje se vrijeme-slikom. Istakom umjetnost u javni prostor u potpunosti dokida separaciju "visoke" i "popularne" umjetnosti, što je jedna od glavnih odrednica umjetnosti postmoderne. I samo umjetničko djelo nije nužno objekt/predmet, već i samo može biti okoliš/ambijant. Za razliku od tradicionalne umjetnosti, koja za svoje intervencije u stvarnom prostoru koristi "definirane situacije unutar pojasnog grada", suvremena urbana umjetnost, pogotovo posljednjih godina, interveniraju u tzv. B zonama ili ne-mjestima, mjestima koja su na određeni način brzo ubrzanog razvoja gradova. Dakle, neekstremnim mjestima malog na periferiji. Umjetnici time ukazuju da prostori na rubu imaju jednako pravo na kvalitetu kao i prostori u središtu grada, objavljuju Pero Marušić. U Zagrebu umjetnost izlazi u javni prostor početkom 1970-ih:

Braco Dimitrijević na Tigu bane Jelačića, tada Tigu Republike, u Zagrebu postavlja transparent s fotografijom anonimnog prolaznika: Prolaznik kojeg sam slučajno sreo u 12.15 sati, 1971. (iz serija Sudažni prolaznici). "Ljovine je moj stielar, a ulica mo muzej", izjavio je umjetnik. Izlaganje umjetničkih djela izvan muzeja i galerija, tretiranje zoološkog vrta kao prostora kulture, izraz je protesta protiv institucionalizacije umjetnosti. Tako je Dimitrijević već 1960-ih godina izvodio ulične akcije s fotografiranjem slučajnih prolaznika, "nepoznatih nekih", i potom izlaganjem njihovih divovskih foto-portreta u javnom prostoru, subvertirajući praksu izlaganja likova poznatih ljudi uopće koncepciju slike i biljanja javnom osobom. Parla umjetnik-va intervencija u javni prostor bilo je isticanje natpisa na raznim nesumisljenim lokacijama (tjv. autohonorizacija iz 1975. godine: "Ovo bi mjesto jednoga dana moglo biti od povijesnog značaja").

Skulptura Ivana Kobilica A. G. Mitoli postavljena je na Strossmayerovo šetalište u Zagrebu 1978. Skulptura je nasrtae od aluminija, a prikazuje sjat Matvejević (u njegovoj veličini koji promatra panoramu Zagreba zavljen u klupe. Klupa je sastavni dio umjetničkog djela, izlivena od istog komada metala kao i ljudska figura pojednostavljene linije: osim glave s glatkim, biografski utemeljenim brkovima, ostatak tijela je svaden na piktogram za čovjeka. To je skulptura na koju se može sjesti - stoga je možemo nazvati interaktivnim djelom. Načelo nedostupnosti, koje snažno obilježava svaki Kobilica rad, ostavljalo je neizm jeme mogućnosti istraživanja i kritičkih promišljanja. Beusstvo ustrajanje na mogućnosti da se život preobriži u umjetnost, odnosno umjetnost u život, nadahnuo je Kobilica da napravi ideju o rješenju za ovu skulpturu, s kojom je pobijedio na javnom natječaju što je čast slučaj s umjetničkim djelima u javnom prostoru, uključujući arhitekturu.

Ekstencijalni i ritualni performansi u javnom prostoru Tomislava Gotovca uvijek počinju točno u podne (što je posveta vjernosti Točno u podne Franka Zimernsterna). 13. 11. 1961. na zadržanju i bos (time unosi vrijednost "gotovca jedinica"), Gotovac je probao srediti Zagreb - to je tzv. performans-akcija Zagreba, volim tel kao izraz ikonografski i jednostavnog osi-

zvona označava jedinicu, a niži zvuk većeg zvona nulu. Kodirane poruka binarnog sustava puštena u tradicionalni komunikacijski kanal preispituje strukturu jezika kao dogovornog društvenog koda za prijenos informacije. Kao kod govornog jezika, i za razumijevanje Martinisovih kodiranih poruka treba poznavati jezik. Morseovu abecedu ili shvaćati sistem nula i jedinica u osnovi kompjuterskog programa. Zvoneći u zvona, umjetnik prenosi poruku javnim prostorom. "Živeti u Zagrebu, čovjek ni toaletni ne može postati planetarno važan. Naravno, ne kažem da bih bio važniji da sam živio drugdje, ali kao što ne možes biti holivudski režiser u Žijeti u Finskoj, tako ne možes biti svjetski važan umjetnik, a živjeti u Branimirovoj ulici", objašnjava Martinis.

Na 38. zagrebačkom salonu arhitekture 2003. Ivana Franika je pozvana da napravi instalaciju u javnom prostoru, točnije na balkonu sjedišta Udruženja hrvatskih arhitekata na glenom zagrebačkom trgu. Tako nastaje rad *Transparent*, prizni bijelo isijavajući kvader u nizu reklamnih pancova na umjerenim oglašnim mjestima. Oglašne ploče na prolaznim mjestima su postale druga koža (probačaj) zgrada. Postavljena su na mjesta koja prolazeći gledamo gotovo nenamjerno. Koriste se slikama i porukama koje pokreću određene misaone tokove. Zabranjuju arhitekturu (koja postaje nevidljiva) i otvaraju drugi prostor - manipulacije (perspekcije). Prazna svijetleća oglašna

ploča na trenutak zaustavlja automatičnu konzumiranje slika, tako otvara prostor istog principa - nametne se gledaocu mjestom, formatom i intenzivnom osvijetljenošću. Jedino ostaje otvorena u smislu sadržaja koji se u odsutvju slika(poruke) može probuhati kao da ga nema. Rijekom autorice, zaustavljanje nametnutog (ograda balkona) asocijativnog toka znači bi otvaranje mogućnosti (uvjetni) slobodnog toka asocijativnosti, procjenjivanje individualnog eventualnog sadržaja, ili samo na trenutak zaustavljanje toka, i odsustvo sadržaja.

Urban festival (2001.-) je najplodotvorniji projekt infiltracije suvremene umjetničke djelatnosti u urbano tkivo Zagreba, čija infrastrukturna mreža i kvalitativni sadržaj hibridiraju svakoga jeta. Festival (od 2004. tzv. ev-) je, da bi se izbjegle neželjene konotacije tog naziva, podijeljen u tri faze, tzv. smjene ili ewends, i lokacijski je rasrednjen.

Vesta Delmar je 2001. izvela performans *Lady Godiva* u nizu hrvatskih gradova, a prvi u Zagrebu nakon što su neki drugi pokušaji organizacije tog projekta propali radi teškoća pri dobivanju policijske dozvole za javni nastup. Umjetnica "naga žena konjark (gola u sedlu)" (Suzana

ječaja, iskazujući nakonstati na jednostavan način, gestom oduljevljanja, o čemu svjedoče visoko podignute ruke raširenih prstiju. To je univerzalne gesta dobrih namjera, slično kao na Pioneerovoj ploči gdje ugravirani muški i ženski ik gestom podignute ruke divovnog člana pozdravljaju potencijalne ekstraterestrijalne oblike života. Godine 1980. na Svjetnom trgu u Zagrebu Gotovac izvodi performans "autentične napetosti" pod nazivom *Gledanje televizije* - bilo je to vrijeme kada je nacija pristila medijske izvještaje o zločinu stariju J. B. Tita (pasivne ravnice primatelja poruka koje emitiraju mediji u seriji Čitanje romana, Slušanje radija, Telefoniranje...), Performans je umjeren protiv malograđanskog mentaliteta kojemu autor suprotstavlja prikrovačenja, prekid i subverziju.

Fotografiju anonimne i obične osobe Andreja Kulunčić postavlja na city-light oglašne mjesta u Zagrebu u radu *Nema* - 1 908 zaposlenika, 15 robnih kuća, iz 2000. (u okviru izložbe u povodu 152. obljetnice Komunističkog manifesta u organizaciji VHW-a). Tribevelinske portnale (inkuz glavne i torzaj) uvodi u povijest likovnosti Leonardo da Vinci naslikavši *La Gioconda* s rukama prekrivenim u krilu. Na slici je radnica Nema, žena u srednjim godinama i u kući prodavačica, koja je prošla fitzenski i stilistički tretman i sada je uređena poput fotomodela. Projekt se nimalo slučajno poklapa s nizom štrajkova koje možemo nazvati egzistencijalnim javnim performansom radnica Neme, tog trgovačkog diva tvitljeg sustava koji je pao pod slika i čije police su bile prazne. Otpušteni radnici srednje dobi, pogotovo žene, ne mogu naći stalni posao, potvrđuju statistika... Radnice Neme suvereno nas promatraju s plakata, s istaknutim natpisom koji simulira bombastičan reklamni slogan. Ovakvim preuzimanjem strategija komercijalne reklame umjetnica želi skrenuti pozornost javnosti na sudbine tzv. malih ljudi. Projekt je značajan upravo zbog implementiranosti u dnevnu društvenu i socijalnu tematiku.

U okviru Bihari niz Dalibor Martinis koristi visokoscifističani sustav znakova, binarnu informaciju izrađenu numeričkim nizom nula i jedinica, koji dalje prevodi u low-tech medije. Na Muzičkom bijenalu 1999. izvodi *News Program*: zvoneći u srednjojekovno zvona Crkve svetog Marka u Zagrebu, umjetnik je emitirao kodirane vijesti koje su, tako su bile upućene prema Barskim dvorima i Sabornici, mogli čuti i okolini, izlirani stanari. Viši zvuk manjeg

Kristina Leko je u okviru Urbanog festivala 2003. organizirala akciju Mijeko na središnjoj gradskoj tržnici Dolac: jednostavno, tri su miješalice djelile si i vrhne slučajnim prolaznicima (koji su odmah formirali red), ne bi li se skrenula pažnja javnosti na odumiranje tradicionalnih djelatnosti koje močda nisu u skladu s propisima WTO-a, ali pridonose kulturnom identitetu grada i simboličkom povezivanju Zagreba i njegove rušne okolice. Akcija je dokumentirana (javljiva i medijki prezentirana) zajedno s video portretima dještošnjak miješalica u autorskom radu Kristine Leko, a dobi će svoj zanimljiv epilog u trenutku kada umjetnica svojim lobiranjem učini da jedan tradicionalni način života bude stavljen pod zaštitu kao specifičan kultura i etnološka vrijednost. "Šir i vrhrije" postaju sinonim za hrvatsko vernakulano, nešto što treba obraniti od liberalnog kapitalizma i predložiti slogan stranke ŠNL.

Žakozvani treći vikend exUrbanog festivala 2004. (21. - 23. svibnja) započeo je projektom Performans 7:1 - Drinking binofoided in Zagreb Justina McKeevina, umjetnika iz Sjeverne Irske koji živi u Londonu. Justin McKeevin dobio je od organizatora manifestacije mobilni telefon, s brojem lokalne telefonske mreže.

Pozivom na broj dogovorili ste osobni termin performansa s umjetnikom te lokaciju performansa - jedan od upotrebljivih objekata u središtu grada. Justin termin zakazuje u puni sat, ostavljajući šezdeset minuta po osobi za

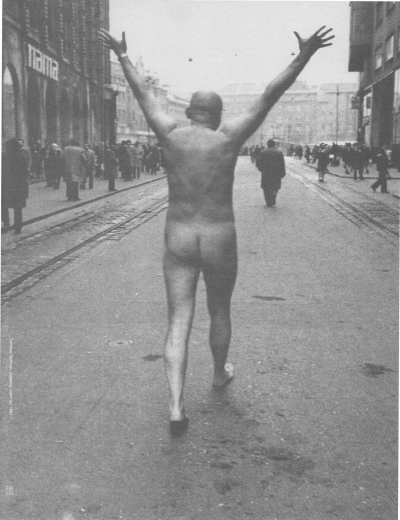
nevezani razgovor uz pije. Umjetnik četo na dogovorenom mjestu odmah prepoznati, on namre, a crijni pozovom preko oćiu, sjedi za stolom uz pivu: ispijanje alkoholihi pice je hedonizam kontroliran od države zakonima licenciranja, zakonima o javnom redu i miru te stalenom opazivanju, posebno područje dokolice kojim se otpuštaju socijalne tenzije. Projekt Drinking binofoided in Zagreb nije stilačni umjetnički rad, već mobilna tehnika vizualna komunikacije i transpozicija in u kompoziciju društvenog konteksta i interakcije. Družanje kao umjetnički čin u nas uodvi grupa Gorgona. Dok su se Gorgoneš, međutim, družili između sebe organizirajući okupljanja u stonovima, McKeevin se nalazi s nepoznatim osobama u baru, pije i provodi vrijeme u amaf taktu. "Mali dođu, igra se s njima i one odu pa se vrata blago promijenjena", opisuje lekoću s kojom razgovara s ljudima. Komunikacija se oslanja bez razmjene vizualnih informacija o sugovorniku - crni poziv, nalme, ne samo da onemogućuje umjetnika da vidi, već mu i pokriva lica dok sjedi sućelice sugovorniku. S druge strane, posredovanjem kamera dolazi do jednosmjernog vizualnog kontakta bez komunikacije.

Marjančić jahalo je na bijelom konju Petku želeći tim činom "odati priznanje svim ljudskim bićima koje žive prema vlastitim pravilima, a protiv uniformiranog života", upravo kao što je povijesna Lady Godiva jelaći polukodjersva u mrežu na margeru u činu pokore, spasila narod od poreza kojim im je njezin suprug ugrozio egzistenciju. Kod Vlaste Delmar "ja" je uloga, "tijelo" je kostim, "rod" je identitet. Njezin umjetnički instrumentalizirao vlastito je lica i tijelo, kostimirano, polukodjersvo ili nago. Autorica svako fotografiranje smatra umjetničkim djelom, a fotografije vlastitog tijela i lica prema tome smatra vlastitim umjetničkim djelom. Radi se o simboličnom spajanju javnog i privatnog života (a što je privatno od vlastita tijela?).

Martek: Jurčićevića 23 - Palitroćevića - Armudjeva - paviljon na Zrinjevcu i Unatrag: Demur: Preradovićeva 37 - Kovačićeva - Habrangova - paviljon na Zrinjevcu i unatrag: 22. srpnja 2001., 14.30 - 18 h. Dugačak naslov zorno opisuje zanimljiv rad dvojice umjetnika u kojima oni zaista rade fizički, iako "beskoristan" posao - pločnik središta Zagreba "popločavaju" praznim bijelim papirima A4 formata, stvarajući kontinuirane bijele trake koje se spajaju u točki presretna (glazbeni paviljon na Zrinjevcu). Potom se vraćaju unatrag, dekonstruirajući traku, u međuvremenu gabiru, zapjevajući, rasčepkavaju. Umjesto komunikacije govorenim ili napisanim riječima - umjetnici/inventari akcije ne govore, a papi je prazan - ostvaren je diojel tijela i njihovih gesti, čija produženje u prostor predstavlja "nazočnost trčnosti" bijelog papira.

Inspirirani projektom Surveillance Camera Players (SCP): dobili smo ovdje zato što je ovaj prostor prepun neoznačenih nadzornih kamera, istog vikenda exUrbanog festivala [BLOK] - Lokalna baza za osvjetljavanje kulture - izvela je niz performansa ispred nadzornih kamera u javnom prostoru Zagreba. Osim protuprovalne i vatrodiojane funkcije, nadzorne kamere i alarmni sistemi također služe kao sredstva društvene kontrole. Kao takozvani promatrači prenebravaju grada uglavnom neoznačenim kamerama kojima smo bez predaha nadzirani, i u takvom preventivnom sistemu zaštite svi su omeđeni kao potencijalni sumnjivci: performansi su izvođeni direktno ispred kamera, bez zvukova i glasova, pantomimičarski njezni prilagođeni službenoj osobi u funkciji gledatelja slike bez tona a druge strane kamere. Onaj neki intuitivni osjećaj zjebro da vas nešto promatra, obično je utemeljen u stvarnosti. Kao što su prolaznici nadzirani mimo njihove volje, zaštitar ispred ekrana s direktnim prijenosom urbane situacije koju snima kamera, nehotice postaje promatrač umjetničkog događaja u interaktivnoj dramaturgiji projekta. Posebno je zanimljiv kao lokacija Trg hrvatskih velikana, nekadašnji Trg Burza: mjesto komplicitiranja modi, na njemu je sjedište Narodne banke, simboličko centra francijske snage države.

Lokalna baza za osvjetljavanje kulture to je mjesto izabrano kao idealno za dekontekstualizaciju. Organiziran je i oglašen simulirani turistički obilazak znamenitosti grada. U subotu točno u podne par vodika je s Trga hrvatskih velikana poveo okupljene gledatelje u tihnu ulicu turista u šetnju ispred kontrolnih kamera - iznosio povijest video nadzora i lokalne arhitekture. "Ovaj je obilazak jedinstvena prilika da koriste i pogledate u one koji vas stalno gledaju", glasi slogan ove turističke akcije sa smisljenim pomakom,



# Towards the Definition of Art as a Means of Manipulation

Silva Kalčić

Translated from Croatian by Ivana Mlečić

As the twenty first century art history begins, art enters public space much sooner, and Public Art is formed as an independent artistic expression. From 1953 onward Mimmo Rotella has de-collaged posters hung in urban public spaces in an attempt to stretch the boundaries of enfilment.

Olafur Eliasson makes public sculptures from 1965 - gigantic versions of everyday objects. The key words of his work are THE ABSURD and HUMOR - for example, he has proposed a public monument in London on the banks of the Thames, in the proximity of the parliament, that would rise and fall with the tides. In the 1980s minimalism appears as an art form suitable for all public spaces as it addresses the collective unconscious (Jung's term), and not the sensibilities of a private owner or isolated observer. Creative space is equated with everyday space, the spectator becoming a possible participant in the work and the artist only one of the factors of the social, political and public life built into the work.

The artists of land art of the 1970s left galleries for producing art in nature and from nature, shaping the landscape, creating works of a temporary nature to be erased by wind, water, erosion... and whose existence is only documented by photographs. Land art is not landscape or architecture, although it may be landscape or architecture. It has been primarily affiliated with the great empty outdoors of the American west, but land art has been created in other non-urban geographical regions, especially in the desolate lands of the Arctic and Iceland. After wrapping smaller objects like a Vespa in the 1990s, Christo expands his artistic project to include larger dimensions - the wrapping of public buildings and objects. He initiated the project to wrap up the German Parliament (Reichstag) seventeen years before the fall of the Berlin wall (1971 - 1986), but realized it only after the unification of Germany.

Although it appears to be land art, Christo's works

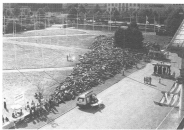
have a particular social background. They are not executed outside of urban settlements, in the desert or the like, as is customary for that type of art, but are located precisely there where they cause the greatest disturbance, political implication, on the cross sections of urban tissue, points endangered with technical development.

The *Felt Suit*, Josef Beuys's work from 1970 is an exact replica of the clothes the artist wore at public manifestations against the war in Vietnam, is a symbolic affirmation of the author's attitude - that art can influence social and political change, even cause it. His public action, based on the idea of "social sculpture", on Friedrichplatz in Kassel in 1982 consisted of unloading seven thousand barrel blocks onto the public space of the square. Only when a tree was planted for every single one of those blocks did the artist allow their removal.

Phrases, common places, slogans and everyday object names are posted by Jenny Holzer (in her work *Trusts*, 1982) on the bulletin boards in public spaces, often in large format, thus giving them meaning and monumentality they otherwise do not have - the interest in the banal and in the consumer society, characteristic of postmodern art, becomes here a critique of that society and its stereotypes. Short ambiguous statements are also printed on t-shirts, and the persons who wear them accept them

as their own statement: "Protect me from what I want", "The abuse of power does not surprise me", etc. In his work *Freedom will now simply be sponsored* - from the ... till (Potsdamer Platz, Berlin, 1990) Hans Haacke placed the company sign of Mercedes Benz on a WWII observation tower. As a pedestal to the logo, there is a quote from Goethe: *Kunst bleibt Kunst* (Art remains art). The square is a symbolic place marking the center of northern Europe, at one time split in two by the Berlin wall and divided between two countries, West and East Germany. The work comments on the historical, political and economic dimension of a public location it occupies, symbolizing a new age of the corporation rule in a supranational consumer society.

Jenny Holzer, 2000, *Trusts*, Berlin



The art that leaves the white cube of the gallery space, exits into the city's public spaces no longer protected by the institutional context [of the gallery, the museum] and communicates with new potential consumers of contemporary art, this is the art we call Public Art or art in public space. This art demands from its audience observation or involvement (the audience is the other side in the dialog) and the worst possible audience reaction in that case would be complete indifference. Other inhabitants/passers by are not even aware they are witnessing artistic action. Public Art can be an object, live art or a happening, a unique spatial-temporal artistic event in which the audience stops being a passive consumer of art - we experience interactivity between artists and spectators, everyday behavior, attitudes and a civic value system all enter the artistic event as ready-mades. This extinguishes the strict division between artists and the audience, between art and life. Public Art can also take shape as activism.

If it is a case of an event it can be spontaneous or directed according to a pre-existing script. Unlike (and/or), this artistic practice is mostly linked to urban space and the feeling of being urban. Public space can also be private, as in the example of Jan Hoet who organized the project Friends' Rooms in more than forty homes in Ghent, Belgium, where he exhibited parts of a "fragmented" exhibition forcing the visitor to tour the locations with a plan in his hand, ring doorbells of the families that took part in the project, in order to see the whole exhibition.

Art in public space appears in Croatia in 1967 with the group Crveni peristili (Red Peristyle). The Peristyle in the city of Split, the oldest continually used urban space in Croatia, had "experienced perpetual construction and deconstruction". In 1967, a group of young men painted the Peristyle red, "earning" themselves two days in jail unless they paid the fine. In 1999 the Peristyle appeared one day with a large black circle of removable paint, with a note stating: "in the honor of the Red Peristyle group thirty years later, the Peristyle reflects the social state of the mind like a magical mirror." The anonymous author [it was later discovered that the author is Igor Grubic] wanted to draw the public's attention to the fact that nothing had changed in the meantime - the devastation of monuments continues, unemployment and drug abuse in a war damaged country is rising, and investment into culture remains insignificant.

Contemporary art, especially the one that takes place outside the institutional framework of a gallery or museum, in the public space of the city, has been largely marginalized in Zadar for many years. In 2001 Iva Radić Janković initiated the manifestation Zadar Live, the most significant Public Art project outside Zagreb.

404\_FILE\_NOT\_FOUND, a project by Darko Fritz at Zadar Live 2003 is comprised of setting up and taking care for several months for a horticultural installation, an aesthetic experience of flowers in an urban environment with an added conceptual meaning. "404 FILE NOT FOUND" is an unmistakable computer phrase that exists only in the English language (its adaptation for machine use, to be precise). It is one of the error reports that appear in Internet communication, the machine communicating

with another one on the protocols of unsuccessful communication (HTML server error) and displaying the problem for the user, thus making possible its solution. Even though they may encounter them on a daily basis, citizens are not expected to recognize computer codes displayed in such a manner. As a combination of formal (typographical execution, schematized composition) and informal (vegetative, growing according to its own set of laws) image, the flowering installation is a model of the world of appearance, the plant cycle a kind of condensed life cycle of humans. But, at the current moment, instead of art reflecting nature, it is nature that reflects art and the schematic nature of the world of appearance. This is an artwork that destroys itself (flowers wither): the ephemeral character of the work is a metaphor of the ephemeral character of life itself.

We mustn't forget that the most public art of all is architecture. The pedestrian Memorial Bridge on the Dead Canal in Rijeka (architectural bureau 3UHD, 2003) is simultaneously a spatial intervention and an urban public object. It is a place of piety, but also one of socializing. The bridge connects the city's core with the former harbor. Every segment of the bridge is designed in a way allowing it to be industrially produced and assembled on location. Seen from the side, the bridge looks like a launched arrow, with its thin plate (only 65 centimeters thick), at the end of which the pedestrian must pass between two monoliths varying in size, a symbol of remembrance and rebuilding. It is a bridge-monument.

Communication is the basis of art in public space, a basis of art per se. The speed and telecommunication of images have altered the old role of public space. Speed extends time by compressing space, it denies the notion of a physical dimension. Of course, the physical environment still exists. But, as Virilio suggests, architecture's illusion of permanence [of the edifice as a solid body, forged from steel, concrete, glass] becomes continually endangered by the immaterial representation of abstract systems, from television to electronic surveillance, and so on. In art, the substance-image becomes replaced by time-image. The entering of art into public space completely diminishes the separation of "high" and "popular" art, and that is one of the main imperatives of postmodernist art. The artwork itself is no longer the object/artifact, it can be environment/ambiance. Unlike traditional art that uses "defined situations within the boundaries of the historic town" for its interventions in open space, contemporary urban art, particularly in the last few years, intervenes in the so-called B-zones or non-places, locations that have in a way become victims of the galloping development of the cities. And that means inadequate spaces located mostly on the periphery of the city. Artist thus indicate that marginal spaces have the same right to quality as do ones in the city center. Petjo Marušić explains.

Art enters public space in Zagreb in the early seventies; Braco Dimitrijević places a placard on Ban Jelačić Square (then the

Square of the Republic) with a photograph of an anonymous passer-by: *The passer-by whom I accidentally met at 12:15, 1971 from the Accidental Passers-by*. "The Lover is my atelier, the street my museum", the artist states. Exhibiting art works outside of galleries and museums, treating a zoo as a cultural space - these are all expressions of a protest against institutional art. Dimitrijević had already in the sixties performed street actions with photographing of the accidental passers-by, "unknown somebody", followed by the exhibiting of their gigantic photographic portraits in a public space, subverting the practice of hoisting up the images of party leaders, but also fame and the institution of the public figure in general. The artist's early intervention into public space included the hanging of signs on various random locations (a so-called self-institution from 1975): "This place might one day be of historic importance."

Ivan Kozarić's sculpture *A. G. Matol* was placed on the Strossmayer Promenade in Zagreb in 1975. The sculpture is made out of aluminum and depicts the melancholy Matol's figure (in life) watching the panorama of the city of Zagreb laid back sitting on a bench. The bench is an integral part of the art work, cast from the same piece of metal as the human figure of a simplified outline - except for the head with an enormous, biographically established mustache, the remainder of the body is reduced to a photograph of a human being. It is a sculpture one can sit on, therefore we can say it is an interactive work. The principle of incompleteness that marks Kozarić's every work in such an important way has allowed innumerable possibilities of exploration and critical thinking about the work. Bayes's insistence on the possibility of transforming life into art, or art into life, has inspired Kozarić to draft the initial study for this sculpture and win the public competition as is usually the case with art works in public space, architectural works included.

Tomislav Gotovac's existential and ritual performances in public space always begin at noon (a dedication to Fred Zinnemann's western *High Noon*). On the 13th of November 1981, naked and barefoot (thus introducing the values of "bare facts"), Gotovac walked through Zagreb's center. This was the performance-action *Zagreb, I love you*, an expression of the primordial and simple feeling, an expression of devotion in a simple manner, with a gesture of rapture, visible in the highly raised hands with spread fingers. That is an universal gesture of good will, much like the engraved male and female figures of the Pioneer plaque that great potential extraterrestrial life forms with the gesture of a raised hand with an open palm. In 1980 on the Flower Square (Prenadović Square) in Zagreb he performs *Watching Television*, a performance of "authentic tension" - this during the time when the population of the whole country was focused on following the reports on Josip Broz Tito's health (the passive actions

is strong precisely because of its implementation of the social topic of the time).

In his *Binary Sequence* cycle Dalibor Martinis uses a highly sophisticated sign system, binary information expressed with a string of zeros and ones that he then translates into low-tech media. At the Musical Biennale in 1999 he performs *News Program* ringing the medieval bells of St. Mark's church in Zagreb, thus emitting coded news that, although aimed at the adjacent Presidential Palace hosting the Government of Croatia and Parliament, was also audible to local irritated inhabitants. The higher pitch of the smaller bell marked the zeros, the lower of the larger bell the ones. The message coded in binary code transmitted by a traditional communication channel questions the structure of language as an agreed upon social code of information transmission. As with spoken language, to understand Martinis's coded messages one must know the language, the alphabet of the Morse code, or understand the system of zeros and ones that is the basis of computer programming. Ringing the bells the artists transmits a message through public space. "Living in Zagreb, a person cannot even in theory become of planetary importance. Of course, I am not saying I would be more important if I lived somewhere else, but in the same way as you cannot be a Hollywood director and live in Finland, you cannot be an artist of global importance and live in Branisova Street", Martinis explains.

Ivana Franka was invited to make an installation in public space for the 38th Zagreb Salon of Architecture, an installation on the balcony of the Croatian Architects' Association on the main square to be precise. She created *Transparent*, an empty, white

gloving square in a row of advertisement boards hanging on the leased out space from the balcony's railing. Advertisement in frequented areas has become the second skin of the buildings (their facades). They are set in the places we involuntarily rest our eyes on while we pass. They use images and messages that incite certain thought processes. They enclose architecture (rendering it invisible) and open a new space - one of manipulation (by perception). The empty lit up advertisement board implores for a brief moment the automatization of image consumption, although opening up a space lead by the same principles - inflicting itself upon the spectator with its location, format and intensive light. It only remains open in its contents that (in the absence of message/image) can be interpreted as absent. In the words of the author, the interruption of the imposed (the balcony's railing) associative stream would mean the opening of the possibility of the (relatively) free stream of association/consciousness, the projection of the possible personal content, or only momentarily stopping the stream, depriving it of content.

The Urban Festival (2001 - ) is the most systematic project infiltrating contemporary artistic activity into the urban flesh of Zagreb, a city whose infrastructural network and quality programs hibernate during each summer. To avoid the review connotations of the term, the Festival (from 2004 with the prefix: ex-) is divided into three phases, "shifts" or weekends and de-centralized in its locations.

In 2001 Vlasta Delmar presented her performance *Lady Godiva* in a series of Croatian cities, first in Zagreb as a part of the Urban Festival program; on other previous occasions she

of the media-message recipient in the series *Reading Newspapers, Listening to the Radio, Using the Telephone...*. The performance was directed against the petty bourgeois mentality, which the author opposes with excess, interruption and subversion.

Andreja Kulunčić places a photograph of an anonymous person in the city-light advertisement-displays in Zagreb in her work *Nama - 1908 employees, 15 department stores, 2000* (a part of the exhibition marking the 152nd anniversary of the Communist Manifesto, curated by the curators' collective *What, How and for Whom?*). Three-quarter length portraits (depicting the head and torso) were introduced in art history by Leonardo da Vinci with his painting *La Gioconda*, who has her arms folded in front of her. Andreja Kulunčić's photograph shows an employee of the retail chain store Nama, a middle-aged woman, wearing the smock of a saleswoman, but one that has had her hair and make-up done and is now made up like a photo model. The project coincides, not by accident, with a series of strikes (we could call these existential public performances) of Nama's workers, employees of the retail giant left over from the times of the former regime, now under insolvency management, its shelves empty. The redundant workers, mostly middle-aged women, cannot find full-time employment, statistics confirm... Nama's employees look at us confidently from the posters, with a text stimulating a bombastic advertisement slogan. Using this kind of appropriation of the strategies of commercial advertisement the author wishes to draw attention of the public to the fate of the so-called ordinary people. The project



failed in her attempts to obtain the permission from the police for this public act. The artist "a naked horsewoman (naked in the saddle)" (writes Suzana Marjanic) rode on her white horse Petko (Friday) wishing to "acknowledge all human beings who live by their own set of rules, and not conforming to uniform life", just as Lady Godiva riding on a donkey wrapped in a netting, in an act of penance, saved her people from her husband's taxes that endangered their livelihood. For Vlasta Delmar "it is a role, 'body' is a costume, and 'gender' is an identity. Her artistic instruments include her own face and body, costumed, half-dressed, or nude. The author considers every taking of a photograph to be an artistic act and the photographs of herself works of art. A symbolic joining of public and private life [and what can be more private than one's own body?].

**Markie:** Jurističeva Street - Armuteva Street - the pavilion on Injeetable Square and back. Demur: Preradović Street - Kovačićeva Street - Habringova Street - the pavilion on Injeetable Square and back. 22nd of July 2007, 14:40 - 18:00. The long title clearly describes the interesting work of two artists who truly do manual work, although work one may consider "useless" - they "paint" the sidewalks of Zagreb with blank white A4 format paper creating continuous white lines that connect at their intersection (the music pavilion on Injeetable Square). Then they retrace their routes reconstructing the trail of paper that has meanwhile been trampled on, dried, thrown about. Instead of communicating by spoken or written word - the artists/actors do not speak, the paper is empty - the dialog takes place between their bodies and their gestures, their extension into space presents the "presence of absence" of blank paper.

Taking part in the Urban Festival in 2003, Kristina Leko organized the action Milk on Zagreb's central market. Dolac. It was simple, three milk maids distributed fresh cheese and sour cream to passers-by (who instantly formed a queue) to draw attention to the disappearance of traditional farming activities that may not be according to the regulations of the WTO, but that contribute to the city's cultural identity and its bonding with the rural areas that surround it. In the work of Kristina Leko, the action was documented (archived and presented in the media) together with the video portraits of some two hundred milk maids. The action will get an interesting epilogue once the artist has succeeded in lobbying to have this traditional way of life protected as specific cultural and ethnological heritage. "Cheese and Cream" has since become synonymous with that which is indigenous to Croatia, something that must be defended from neo-liberal capitalism, and the phrase has been appropriated as the motto of the political party Šin.

The third weekend of exUrban Festival 2004 (21. - 23. of June) began with the project Performance 1:1 - Drinking Blindfolded in Zagreb by Justin McKeown, a Northern Ireland artist based in London. Justin McKeown received a mobile phone from the Festival's organizers with a local number. By calling the number you could arrange a personal performance session with the artist and the location of the performance - one of the bars located in the city center. Justin schedules sessions on the full hour leaving sixty minutes for small talk with drinks. You can spot the artist at the arranged location immediately - he sits at a table drinking a beer, his eyes blindfolded with a black cloth: the drinking of alcoholic drinks is a form of hedonism regulated by the state by means of licensing laws, public order laws and a taxation system; it is a specific kind of recreation during which social tensions are resolved. According to the organizers, the project Drinking Blindfolded in Zagreb is not a static artifact, but one that mobilizes techniques of visual communication and transposes them in a composition of social context and interaction. Socializing as an artistic act brings us to the Gorgona group. While members of Gorgona socialized in meeting at each other's apartments, McKeown meets strangers in bars, drinks and engages in small talk. "Thoughts come, you play

around with them and they leave you slightly changed" - these words describe the ease with which he talks to people. Communication occurs without an exchange of visual information about the interlocutor - the black blindfold not only disables the artist from seeing, but covers his face while he sits facing you. In another case, it is the cameras that allow one-way visual contact without communication:

Inspired by the project Surveillance Camera Players (SCP): we have come here because this space is filled with unmarked surveillance cameras. On the same weekend of the exUrban Festival, BLOK - Local Base for Culture Refreshment performed a series of performances in front of surveillance cameras in public spaces in Zagreb. Besides having an anti-burglar and fire-detection role, surveillance cameras and alarm systems have a role as a means of social control. As an expression against the network of mostly unmarked cameras that have spawned the city and that monitor us constantly, making us all potential suspects in that preemptive system of protection, the performances took place directly in front of the cameras, without sound or voice, pantomimic, silent, adapted for the officer who becomes the spectator of the soundless image on the other side of the camera. That intuitive feeling of anxiety as you feel you are being watched is usually founded in something real. As the passers-by are involuntarily monitored, the security officer in front of the screen watching the live transmission of the urban situation being recorded by the camera, unintentionally becomes a spectator of an artistic event in the interactive dramaturgy of the project. The Hrvatski velelikni Square (formerly the Burza Square) is especially interesting as a location: a place of concentration of power, with the National Bank, the symbolic center of the financial power of the state. Local Base for Culture Refreshment chose that location as the one ideal to de-contextualize. A parallel tourist tour of the city was organized and advertised. On Saturday, at noon precisely, a couple of guides lead the assembled spectators posing as tourists for a walk in front of the surveillance cameras - telling the history of video surveillance and local architecture. "This tour is a unique opportunity to locate and look at those who constantly look at you" was the motto of this tourist action with a contemplated shift.

# The Gob Squad

Razgovarali s timom exUrban Festivala  
Hotel Laguna, 9 svibanj 2004

Preveli s engleskog Vjera Vuković i Emina Vilić



Gob Squad je grupa engleskih i njemačkih umjetnika koji kolektivno rade na polju performansa, medija i novih tehnologija od 1994. godine. Grupa vjeruje kako zadovoljstvo i zabava trebaju ravnopravno stajati uz konceptualnu strogost i beskompromisni pristup umjetničkoj inovaciji. Uvijek su težili prezentirati svoj rad izvan umjetničkih institucija, često smještajući svoje projekte u urbane okoliše, kao što su uredi, kuće, dućani, parkirališta i kolodvori, ali i proizvodeći radove za radio i internet, kao i komade za galerije i kazališta.

Njihov rad karakterizira kolaž i sudar vrtoglavo različitih kulturnih izvora. U svijetu Gob Squada "pravi život" je prikazan na velikom ekranu posljednjeg holivudskog hita, a sjajne umjetne površine digitalnog svijeta prenose snažne emocije žudnje i želje. Rad Gob Squada sagledava konstrukcije suvremenog identiteta i izražava potrebu za maštom i spektaklom, koji mogu dati smisao svakodnevnom životu.

Na exUrban Festivalu [Zagreb, svibanj 2004.] izveli su predstavu *Room Service - Help Me Make It Through The Night*. S Johannom Freiburg, Berit Stumpf, Seanom Pattenom, Bastianom Trostom i Simonom Willom smo razgovarali o njihovim iskustvima rada u grupi, njihovom odnosu s publikom i načinima na koje se bave (i igraju sa) pojedinim pitanjima suvremene svakodnevne.

## Dijeljenje genija

**exU.F. Vesna:** Definirate se kao pop grupa ili band, ne kao kolektiv ili kolaborativno udruženje. Što to znači i kako radite zajedno?

**GS. Simon:** Uvijek se trudimo raditi ansambl predstave, u kojima nikad nema glavne uloge, niti heroj-heroine, niti protagonista. Nali se rad često sastoji u tome da pokušavamo ispuniti te uloge. Room Service je dobar primjer: radi se o četvoro ljudi koji izlaze naprijed i vraćaju se nazad kroz komad. I, dosta je čudno da smo u komadu kojeg smo upravo završili (SuperNightShow), pokušali dobiti heroja koji izlazi van i pokušava biti heroj u filmu. Ili, naravno, budući da je to komad Gob Squada, to i dalje ostaje ansambl predstava, i dalje ostaje djelo u kojem je grupa protagonista. Smatram da je grupa organski način ovoga vremena i čini se najprirodnijim oblikom, osobito na području kazališta. Većina kulturne produkcije je stvorena, ili se pretvara da je stvorena, na temelju ideje genijalnog pojedinca umjetnika, koji je uglavnom muškarac, koji ima svoj tim. Mi u to ne vjerujemo. Nama je mnogo zanimljivije raditi kao tim.

**GS. Bastian:** To je kao dijeljenje genija. Kad s nekim radiš i kažeš: on/ona je stvarno genij, i kad rešna, kažeš sebi: moram ispuniti tu fantaziju. Mi mislimo da je Gob Squad genij i da svatko mora nešto dodati. To je također fantazija koju sami ispunjavamo i nitko zapravo ne može dokazati da i mi svi nismo također genijalni.

## Ekstremniji načini bivanja

**exU.F. Emina:** Iako je grupa protagonista, prisuše su i različite osobnosti i karakteri. Čini se da uvijek postoji nešto od vašeg privatnog ja, kao što je na primjer korištenje osobnih imena, i nešto od vašeg javnog ja. Gdje je ta razlika? Pokušavate li uopće u izvedbi napraviti razliku između vašeg privatnog i javnog ja?

**GS. Sean:** Mislim da je za nas važno to što se ne smatramo glumcima. Mislim da bi nam bilo jako teško igrati ulogu koju nismo sami napisali. Mi smo i autori i izvođači naših radova. Zato sam ja uvijek Sean. Johanna je uvijek Johanna. Na temeljnoj razini tu je uvijek nešto od nas, uloga koje pokazujemo. Da, one nam uvijek pripadaju i zato uvijek koristimo naša vlastita imena. Postoje mnogi načini prezentiranja sebe - možda biti smiješan ti, ili dosadan ti, ili zabavan ti, ili čudan ti - ali svi oni itekako dolaze iznutra.

**GS. Johann:** Naše su osobnosti početne točke, ali, budući da se stavljamo u okvir kazališta, ili kamere, ili publike koja nas gleda, imamo mogućnosti isprobati nove načine bivanja. U jučeršnjim predstavama Room Service činila sam mnoge stvari koje inače nikad ne bih. To sam uvijek ja u drugačijim načinima bivanja, ekstremnijim načinima bivanja. Ali stvari koje odabirem imaju svoju početnu točku u mojoj vlastitoj osobnosti. Vjerujemo da ne možemo napraviti komad ako ga ne prekidamo u izvedbi prema van. Tako kad radimo na predstavama, uvijek je izvodimo, ali i izlazimo iz nje, promatramo je.

**GS. Bert:** Ono što radimo se u mnogo čemu temelji na zadacima. U SuperNightShowu to je uglavnom zadatak heroja, ali se više radi o nekom osjećaju bivanja herojem na vrlo individualan način. A ondje je zadatak - zadržati se. Ti su zadaci približno smjernice koje te vode kroz predstavu, ali ipak je sve na tome kako ćeš sam to napraviti. Sinoć je Sean bio trgovac umjetninama, a potpuno je drugačije kad to radi Johanna ili Bastian.

## Kazalište nadenih objekata

**exU.F. Vesna:** U vašem je radu istaknut specifičan odnos prema stvarnosti. Ne postoji vidljiva granica između stvarnosti i onog što je manipulirano. To bi se moglo nazvati kazališnim read-madeom...

**GS. Simon:** Da. Puno se bavimo onime što je u umjetnosti naziva nadenim objektima. Naizgled prostor, često citiramo filmske žanrove, popularne televizijske žanrove, kao što je Big Brother, i, naravno, popularne pjesme. Često razgovaramo o tom materijalu u smislu našeg odnosa prema njemu, ali također i o ideji odnosa publike prema tom specifičnom materijalu. Tako i vrlo stidnjive popularne pjesme mogu nekome nešto značiti. Trebamo ih kao nadsene objekte koji posjeduju rezonancu i značenje i to činimo na svim razinama - od realnosti bivanja u hotelu i bivanja u hotelskoj sobi do situiranja deset godina stari ploče grupe Queen.

**GS. Johann:** Zavaravanje... Lažne stvari kao što su holivudski filmovi i popularna glazba koji uvijek podvuku velike osjećaje i emocije. Zato volimo tu kombinaciju.

**GS. Sean:** Netko mi je jednom ispričao priču koja se dogodila u 17. stoljeću. Čini se da su tada lordovi i dame kada su odlazili u šetnju po ladanju imali slugu koji govori i slugu koji je itak uzokolo držeci okvir, poput velikog okvira za slike. To bi osoba vrlo pažljivo odabrala najbolji pogled i okvirila ga. Na taj se način lakše mogla promatrati priroda koja je sadržana unutar okvira.

Ono što mi u našem radu pokušavamo napraviti je upotreba ritma ili ponavljanja lažnih stvari "lažnog svijeta" kako bismo uokvirili određenu količinu onoga što govorimo stvarnim životom a da bismo ga mogli bolje promatrati. Čini se da su nam ova ekstrema nekada dosadna. Sama realnost, realnost sjedenja u kuci i pripremanja šalice čaja na neki je način dosadna; predstava na kazališnoj pozornici koja se bavi samom sobom također je dosadna.

**exUF, Emina:** Manipulacija stvarnosti, kao i umjetnog, dovodi nas do pitanja vašeg odnosa s publikom. Gdje je točka manipulacije publikom? Koliko zaista publika utječe na samu izvedbu?

**exUF, Vesna:** Neki su misli da su scene u kojima sudjeluje publika zaista spontane, da se radi o improvizaciji. Ali, zapravo je sve režirano. Čini se da ispričete činjenicu da je svaka predstava manipulacija. Čak i kad se čini da se može improvizirati ili ući u interakciju, uvijek se radi o manipulaciji.

**GS, Bastian:** Misim da se prije radi o korištenju publike da bi se kreirao osjećaj realnosti. Kada Berit radi scenu s bivšim dečkom, ne znaš je li ta priča stvarna ili ne, ali u tom trenutku u nju vjerujemo. A tada se ojednom pojavljuje stranac kojeg nikada nije vidjela. On mora igrati, i jasnije je što je realnost, a što nije. Publika zna da to taj čovjek samo glumi i da ona samo glumi, ali trenutak je stvaran i to je prostor u kojem se pojavljuje nešto stvarno, bez ikakve razjave. Naravno, čovjek nije mogao ispričati svoju vlastitu priču jer taj trenutak nije napravljen na taj način. On je drugačiji od onoga što je Simon činio u igri "Koga želiš zaboraviti?", kada se najednom iz publike pojavila tema mraka i koja je postala temom predstave. Na taj način publika može voditi izvedbu.

**GS, Berit:** Neki su scene jedna režirana, ali očito manipulirane, kao što je scena s taocem, kada kažemo: "Hoću to, to i to i napraviti ću to, to i to". Poput vrlo jasnog ugovora. Naravno, kontrola je u našim rukama, mi vodimo kroz izvedbu. Ali, postoje otvoreni dijelovi gdje se publika poziva da uđe ili da odigra ulogu i zaista samo ispunimo vrlo jasnu fantaziju jednog od izvođača ili da zapravo doprinese nekoj vrsti tima. Mislim da se radi o igranju s tim ispunjavanjem fantazije i igranju međusobnih projekcija.

**UF, Emina:** A što bi se dogodilo da situacija izmakne kontroli?

**GS, Sean:** Radimo s publikom koja nas želi. Ponekad ih nazivamo nađenim izvođačima, u onim smislu u kojem je je Simon govorio o nađenim objektima. Kada publika zna pravila igre, može je igrati s više pouzdanja. I mogu više iz nje dobiti, budući da ih može dovesti do snažnijih iskustava, o kojima mi znamo nešto više. I možemo im pokazati put do njih, voditi ih.

**GS, Johanna:** Zapravo se uvijek radi o nečemu što nas zanima: prikazati konstrukciju slike ili ikone ili kliseja, zatim naznačiti nizažanje i ponovno vraćanje. Dake, zanimaju nas ti kliseji, ali i trenuci koji dolaze prije i poslije, što je drugačije od holivudske zabave koje se sastoji samo od pukotina, praznina, ničega. Ponekad odlučimo pustiti da se to stvari dogode na neki čaroban način, tako da publika ne zna kako se to događa. Mislim da je posebno lijepo kad su ljudi iz publike nekako uvučeni u taj svijet i kada i oni postaju dio slike.

**exUF, Emina:** Čini se da je na jednoj strani stvarnost, stvaran život, a na drugoj život kroz medije. To nije samo jednostavna fikcija. Kada imate te medije, nove medije, video, dovodite stvarnost u nešto drugo, nešto između...

**exUF, Vesna:** To je silbno kovcu iz kamenog doba koji crta sliku ubijene životinje zato što vjeruje da je to silbka budućnosti... U tom slučaju ne postoji linija između stvarnosti i imaginacije...

**GS, Simon:** Svi li pokušaj crtanja u kamenom doba ili snimanja videa danas su pokušaj da se zadrži iskustvo, da se zadrži nama značajni trenutci, trenuci snažnih emocija ili adrenalina ili uzbuđenja. Ono što pokušavamo u svim našim projektima jest sagledati nešto što je najprirodniji i najjačiji objekt naše kulture, kao što je stvarno loša popularna pjesma i uloviti stvarno snažnu emociju, nešto što se izrazno može povezati s važnim trenutkom našeg života. To je ponovno vraćanje u nečiji stvarni život onoga što su mediji iz njega uzeli.

**exUF, Vesna:** To je na neki način ono što je Johanna rekla, da postoje prazni prostori u koje svatko nešto može upisati, kao što su kliseji, s kojima svi imaju uglavnom isto iskustvo.

**exUF, Emina:** To je osobno, emocionalno, samo tvoj vlastiti način vezivanja uz tu pjesmu; ali, istovremeno, to je potpuno umjetno, doneseno kroz medije. Ono što proizlazi jest da ljudi uglavnom imaju jednake emotivne reakcije na iste pjesme. Zanimljivo je kada se ta emotivna realnost, koja se uobičajeno smatra našom i jedinstvenom, manipulira kroz masovne medije.

**GS, Johanna:** To je tipično za našu generaciju. Znamo da je šludnjavo, znamo da je manipulirano, a ipak si ne možemo pomoći da ne plaćemo ili se osjećamo dritutina ili romantično kada čujemo određenu pjesmu.

**GS, Bastian:** Smiješno je kako kažemo da živimo stvaran život sa svim tim kamerama oko nas. I tada stavite ljude u kutiju i uokolo postavite kamere i nazovete to Big Brother. I onda kažemo: Bože, to je tako stvarno! Ali to ne znamo....

Kazalište  
manipulacije i  
nađenim izvođačima

Konstruiranje  
slike i njezino  
razaranje

Bože, to je  
tako stvarno!



To je kao da si  
u chatroomu na  
internetu...

**exUF, Emina:** Ako pogledamo *Room Service* ili *What Are You Looking At*, čini se da uvijek imate vrlo jasnu strukturu, jasna je granica između vas i publike. Uglavnom ne vidite publiku; ne znate njihove reakcije. Dakle, zanima me vaš odnos prema publici kada ste prema njoj osljepljeni.

**GS, Simon:** U obje smo spomenute predstave shvatili da je taj ekran ili to sučelje između nas i publike nešto što je prisutno u životu našem radu. Možda se može reći da se radi o korištenju suvremenog vokabulara ili o odricanju u kulturi u kojoj većina nas svoje vrijeme provodi ispred ekrana. S druge strane, to je često stanje u kojem postavimo dosta umjetnu situaciju kako bismo publici dozvolili da postane naš svjedok dok se trudimo otkazi od sebe u toj situaciji.

**GS, Johanna:** To je, na neki način, vrlo zaštićen i siguran okoliš...

**GS, Johanna:** Provodim sate i sate u toj sobi. Nikad se nisam osjećala usamljeno jer imam zrcalnu sliku na kameri. Možete kontrolirati vlastitu sliku. To je kao da se igraš sam sa sobom, kao da si u apavskoj sobi svojih roditelja ispred garderobe i velikog ogledala i možete promatrati različite oblike bičovanja. I tada se pojavljuju one male točke u tom vrlo jasnom okviru, točke kontakta koje, na neki način, dopuštaju možda i veću intimnost sa strancem, baš zato što je sve u okviru i zato što je ograničeno. To je paradoks, ali ponekad se u tom čudnom postavu više približiš osobi. To je kao da si u chatroomu na internetu.

Zapravo to  
radim za tebe

**exUF, Emina:** Puno je toga u vašoj predstavi djetinjasto; i na taj način dobivate publiku, budući da se pravite puno naivnijima nego što zapravo jeste.

**GS, Sean:** Definitivno. Često sam poput djeteta kad sam u tome. Kad si dijete možete se jednostavno igrati sam sa sobom, možete samog sebe satima zabavljati, puštati jednu tu istu ploču... Sa svega nekoliko objekata ispred sebe možete iskonstruirati cijeli svijet novih stvarnosti.

**GS, Simon:** Dijete u predstavi je apsolutno nepahovano i istrito, ali, istovremeno, to je samo igra...

**GS, Bent:** Ali naravno, mi nismo djeca i znamo da tamo vani ima nekoga. Neprestano ponavljamo: "Zapravo to radim za tebe". Situacija je vrlo jasna. Ne bih satima sjedio u svojoj hotelskoj sobi da me tko ne gleda. Radi se, dakle, o ovom odnosu: gledaj me. I povremeno provjeravaj: jesi li još uvijek tamo? Postav je vrlo pomaknut i ponekad nam dopušta da se približimo nekome. To ne bismo činili, sve te stvari sa strancima, kada ne bi postojala ta vrlo, vrlo pomaknuta udaljenost. To je postav sa četvrtim zidom i okvirom oko nas. I zapravo smo shvatili da isto to možemo napraviti i za publiku - povremeno im dopuštati da uđu.

Moraš biti  
ozbiljan da bi  
bio političan?

**exUF, Emina:** U našim komadima postoji još nešto. Vaši se radovi mogu vidjeti kao politički ili barem kao neka vrsta društvenog aktivizma. Pretpostavljam da neki ljudi čitaju vaše komade u tome kontekstu i voljela bih vidjeti koja je vaša pozicija prema toj političkoj ili društvenoj dimenziji vašega rada.

**GS, Johanna:** Ljudi, zapravo, vrlo rijetko komentiraju naš rad na taj način i mislim da je to zato što radimo zabavne stvari te zbog toga one nisu videne kako političke. Osobito u Njemačkoj - možete biti ili političan ili zabavan. Moraš biti ozbiljan da bi bio političan. Ločenje umjetnosti u stvarnost ili dovođenje umjetnosti u stvarni svijet, miješajući ih, definitivno je političko.

**GS, Simon:** Naš pristup umjetnosti i način kako sebe predstavljamo, ali i kako predstavljamo svoju



Old Squad: Room Service - Help Me Make It Through The Night, exMarekPekul 2024.

prints: Ana Holman

umjetnost, mogući je razlog zašto ljudi naš rad ne interpretiraju kao političan. Sve političko mora biti ozbiljno, ali i na neki način mora stajati na pjeDESTalu. Mi uopće nismo u tome; mi svoja vrata široko otvaramo ljudima i govorimo: Da, to je umjetničko djelo, ali ga možete dodirnuti, oimirati, možete uz njega pti, možete iz njega izai kad god poželite. Ne postoji konvencija: ne morate klečati i obožavati ga.

**GS\_Johanna:** Morate, kao gledatelj, preuzeti odgovornost. Ti kao gledatelj definiraš svoju ulogu, a i koliko ćeš se približiti, koliko ćeš se uključiti, kada ćeš oti, kada ćeš doći...

**exUF\_Erina:** Kada govorimo o odgovornosti publike, politička je dimenzija ošito prisutna. No, ona se pojavljuje i na tematskoj razini, budući da govorite o simulakrumu kapitalističkog društva i pokazujete nešto iza njega. On govori: Što vidite to ćeš i dobiti. Ali vi ukazujete da i nije baš tako.

**GS\_Sean:** Koristimo neke pjesme Rickya Martina. To industriji masovne kulture govori: te ste emocije ukrali od nas i sada nam ih prodajete. Dobro, one su prvo bile vani, pa vaše pjesme možemo ponovno koristiti vraćajući te emocije.

**GS\_Simon:** Prezentirani smo i kao žrtve i kao subjekti. Svi smo žrtve masovne kulture koja nama manipulira i radi na nama, ali bismo se na neki način htjeli ponovno vratiti temeljima. Mislim da su ljudi vrlo kreativni i na vjerujem da su ljudska bića toliko ograničena pravilima; ljudi griješe, čak i kad postavite neki skup pravila i kad ih interpretiraju, još uvijek rade pogreške. Nismo toliko pasivni kako se često misli - posjedujemo moć interpretacije.

**GS\_Berit:** I mi zbilja ne želimo ostati u toj vrlo, vrlo zaštićenoj umjetnosti, u toj bjelocvornoj kući. Doista volimo izai van i dovesti umjetnost ljudima u trgovačkim centrima; tada prolaznici postaju glava publike predstave i takva nam je publika često najbolja publika. To je publika nenaviknuta na recepciju umjetnosti i upravo se tada često dogode najnevjerojatnije stvari.

**GS\_Johanna:** Ta popularna kultura, te pjesme Rickya Martina na primjer, one su zajedničko polje, nešto što ljudi dijele. Možemo oti bilo kamo i imati zajednički početni temelj, a to je zapanjujuća stvar. To je na neki način i demokratski. Ne vidim Rickya Martina kao naprijatelja, ne želim povlačiti razlike između visoke i popularne umjetnosti, ne želim ništa etiketirati kao dobro ili loše ili značajno.

**GS\_Berit:** Želimo kreirati okoliš u kojem publika nije pasivna, nije masa, pasivna konzumeristička masa. Pogotovo kada koristimo postav na koji ste navikli s televizije; gledaoci se naspram njega moraju odnositi na vrlo individualan način. Ali kad telefon zazvoni, ljudi gledaju jedni druge pričaju se: Iko da preuzeti risk? I, naravno, gledate jedni druge kako biste se zvali nositi s tom situacijom; nalazite se izvan vaše sigurne, pasivne, masovne pozicije; morate izai van, nađiniti korak...

**exUF\_Vesna:** I drugi iz publike vide tu određenu osobu i njegova/hjzine korake/hajzije...

**GS\_Johanna:** Nadamo se inspirirati ljude pa se zato i volimo baviti publikom ili prolaznicima na ulici, ohrabriti ljude da misle: I je bio mogao biti koral! To je u mnogome vezano uz našu "uzdi sem" estetiku. Koristimo sve te materijale, koristimo tehnologiju koja nas okružuje, koja je dostupna većini ljudi.

**GS\_Sean:** I ti možeš biti Ricky Martin. Ili: I ti si Ricky Martin. Ili pak: I ti si bolji od Rickya Martina.

Posjedujemo  
moć  
interpretacije

I ja mogu  
biti ikona!

# The Gob Squad

Interviewed by exUrban Festival crew

Hotel Laguna, 9 May 2004



The Gob Squad is a group of English and German artists who have been working collectively with performance, media and new technology since 1994. The group believe that pleasure and entertainment should go together with conceptual rigor and an uncompromising approach to artistic innovation. The company has always sought to produce and present its work outside of arts institutions, often situating its projects in urban environments such as offices, houses, shops, car parks and railway stations, as well as producing work for radio and internet broadcast and pieces for galleries and theatres.

The work is characterized by a collage and collision of a dizzying range of cultural sources. In the Gob Squad world "real life" is seen in the widescreen format of the latest Hollywood blockbuster, and the shiny, artificial surfaces of the digital world convey the powerful emotions of longing and desire. The Gob Squad's work looks at the construction of contemporary identity and the need for fantasy and spectacle in making sense of everyday life.

They have performed the *Room Service - Help Me Make It Through The Night* show as a part of the exUrban Festival (Zagreb, May 2004). We have talked with Johanna Freiburg, Berit Stumpf, Sean Patten, Bastian Trost and Simon Will about their experiences of working as group, their relation to the audience and their ways of dealing with (and playing with) particular issues of contemporary everyday reality.

**exUP\_Veena:** You define yourself as a pop group or a band, not as a collective or a collaboration company. What does it mean and how do you work together?

**GS\_Simon:** We always tend to make very ensemble pieces where there's never really a lead, there's never a hero or a heroine or the protagonist. The work is often about us trying to fulfil these roles. So, the Room Service is very much an example of this: it's about four people coming forward and going back throughout the piece. And, funny enough, the other piece that we just made (SuperNightShot), is a piece where we tried to have a hero who goes out and tries to be a hero in a movie. But, of course, because it's a Gob Squad piece, it still remains an ensemble piece of work, it still remains a piece of work where the group is the protagonist.

I think the group is the most organic way of spending time and it feels the most natural, particularly in the field of theater. Most of cultural production is made, or pretends to be made, from the idea of a single genius, mostly a man, who has a team. We don't believe in that. We find it more interesting to work as a team.

**GS\_Bastian:** It's like sharing the genius. When you work with someone and you say: she/he is really a genius, and when she/he is directing, you say to yourself: I must fulfil this fantasy. We think that The Gob Squad is a genius and that everyone has to add something. It's also a fantasy that we fulfil ourselves, and no one can really prove that we all aren't genial as well.

**exUP\_Emirac:** Although the group is the protagonist, different personalities and characters are very much present. It seems that there is always something of your private selves, like using the personal names for example, and something of your public selves. Where is the difference? Do you even try to make a difference between your public and private selves in the performance?

**GS\_Sean:** I think it's important for us that we don't see ourselves as actors. I think we would find it very hard to play a role which we haven't written ourselves. We are the authors and performers of our work. That's why I'm always Sean; Johanna is always Johanna. At some basic level there is something of ourselves, the parts we portray: yes, they always belong to us and that's why we always take our own names. There are always many ways of presenting yourself - you can be a funny you, or a boring you, or an entertaining you, or a weird you - but they all come from the inside, anyway.

**GS\_Johanna:** Our personality is a starting point, but because we are pushing ourselves to the frame of theater or the camera or to the audience watching us, it gives us the possibility to try out new ways of being, more extreme ways of being. But the things I chose have their starting point in my own personality. We believe that we can't develop a piece if we do not pause while performing it to look at it from the outside. So when we are making a piece, we are always performing it, but also stepping out of it, watching it.

**GS\_Bert:** The work that we're doing is very much task-based. SuperNightShot, is very much about the task of a hero, but it's more about the kind of feeling it is to be a hero, in a very individual way. And here, the task is - having a party. Those tasks are very roughly guided, that leads you through it, but then, it's all about the way you do it. Sean was an art dealer last night, and it's totally different than when Johanna or Bastian are doing it.

Sharing genius

More extreme  
ways of being



## Theatre of found objects

**exUF\_Vesna:** The particular relationship to reality is very pronounced in your work. There is no visible border between reality and what is being manipulated. It could be called a theater of the ready-made...

**GS\_Simon:** Yes. We really are dealing with what in the art field is called found objects. We find a space, often quoting film genres, popular TV genres, like Big Brother and, of course, pop songs. We often talk about that material in terms of our relationship to it, and also of the audience's relationship to that particular material. So, even a very cheesy pop song has a meaning for someone. We treat it as a found object that has a resonance or a meaning and we do that on all levels - from the reality of being in a hotel and being in the hotel room to listening to a record by Queen that's ten years old.

**GS\_Johanna:** Faking... We fake things just like Hollywood films or pop music fakes things, they always fake great feelings and emotions. That's why we like those combinations.

**GS\_Sean:** Someone once told me a story that happened in the 17th century. Apparently, when in the 17th century lords and ladies would go out for a walk in the country, they had a servant who talked and they also had a servant who walked around holding a frame, like a big picture frame. And this person would choose the best view very carefully and frame it. So, one could look at nature more easily when it's contained within the frame.

What we're trying to do in or work is to use the element of rhythm or repetition of fake things or "fake world" to frame a certain amount of what you call real life in order to look at it better. It seems that for us both extremes are kind of boring. Just reality, reality of sitting in your house and making yourself a cup of tea is kind of boring; a play on the theater stage that is just concerned with itself is also boring.

## Theatre of manipulation and found performers

**exUF\_Emina:** Manipulating both reality and the artificial brings us to the question of your relationship to the audience. How do you manipulate the audience? What kind of impact does the audience have on the performance?

**exUF\_Vesna:** Some people thought that scenes in which the audience participates were really spontaneous, that it was about improvisation, but they were in fact directed. It seems that you are pointing out the fact that every show is a manipulation. Even when it seems that you can improvise or interact, it is always manipulated.

**GS\_Bastian:** I think it's more about using the audience to create the feeling that it is for real. When Bert does the scene with his ex boyfriend, you don't know if this story is true or not, but we believe it at that moment. And then, there is suddenly a stranger she's never seen. He has to act, she has to act, and it's clear what is reality and what is not. The audience knows that the other guy is just acting, and she is also just acting, but the moment is real and that's where something real appears, out of directing the thing. Of course, the guy couldn't tell his own story, but it's not the way this moment was done. It's different from what Simon did with "Who do you want to forget?" game, when suddenly this issue of darkness appeared out of the audience, and that became a topic of the show. This is how the audience can lead the performance.

**GS\_Berit:** Some scenes are not merely directed, but obviously manipulated, like the scene with the hostage, when I said: I want this, this and this, and I will do this, and this and this. It's like a very clear agreement. Of course, we have control, we guide through the performance. But there are openings where the audience is asked to step in, either to play a part and to really just fulfill a very clear fantasy of one of the performers, or to actually contribute to some kind of a team. I think it's about playing with this fulfilling fantasy and being each other's projection.

**UF\_Emina:** And what would happen if the situation got out of your control?

**GS\_Sean:** We are working with the audience who want us. Sometimes we call them found performers, like what Simon said about the found objects. When the audience knows the rules of the game, they can more confidently play the game. And they can get more from it, because it could lead people to more intense experiences, which we know more about. And we can show them the way to it and guide them.

## Constructing an image and turning it about

**GS\_Johanna:** Genuinely is often something that we are interested in: showing a construction of an image or an icon or a cliché, and then turning it about and bringing it back again. So, we are interested in these clichés, but we are also interested in those moments before or after, which is different from Hollywood entertainment which is just gaps, emptiness, nothing. And sometimes we decide to let those things happen in a kind of magic way, so that the audience doesn't know how it happens. I think it's especially nice when people in the audience are somehow sucked into this world and when they become part of the image as well.

**exUF\_Emina:** It seems that on the one side there is reality, the real life, and on the other side the life as presented by the media. It's not just simple fiction. When you have those media, new media, video, you turn the reality into something else, something in-between...

**exUF\_Vesna:** It's like when the hunter in the Stone Age drew the picture of a killed animal, be-

cause he believed it's an image of the future... In that case there is no distinction between reality and imagination...

**GS\_Simon:** All of these attempts, to draw in the Stone Age or to record the video nowadays, are attempts to hold on to the experience, to hold on to the moments, which are significant to us, moments of strong emotions, or adrenalin rush, or excitement. What we are trying to do in all of our works is trying to look at some of the most plastic or the most fake of objects in our culture, like the really bad pop song, and try to grasp the real strong emotion, something that can relate directly to important moment of someone's life. That's like re-introducing into one's real life what the media took out of it.

**exUF\_Verna:** That's in a way what Johanna said that there are empty spaces where everybody can inscribe something, like clichés, when everybody has pretty much the same experience.

**exUF\_Emina:** It's personal, emotional, just your own connection to that song; but at the same time, it's completely artificial, brought through the media. What come out is that the people have mostly the same emotions about the same songs. It's interesting when that emotional reality, which is usually considered as personal and unique, is being manipulated by the mass media.

**GS\_Johanna:** That's typical of our generation. We know it's cheesy and we know it's manipulated, but we can't help crying or feeling touched or kind of romantic when a certain song is being played.

**GS\_Bastian:** It's funny when we say we live our real life, with all these cameras around. And then you put people in the box and you put camera and call it Big Brother. And we say: God, it's so real! But we don't know...

**exUF\_Emina:** If we take a look at the *Room Service* or *What Are You Looking At*, it seems that you always have a really clear structure, very clear boundary between yourself and the audience. Mostly you don't see the audience; you don't know what their reactions are. So, I'd like to know what is your relation to the audience when you are standing blindfolded in front of them.

**GS\_Simon:** In both of these plays, we realized that that screen, or that interface, between the audience and ourselves is something present all the way through our work. Perhaps one could say it's about using a very contemporary vocabulary, or growing up in the culture where most of us spend our time in front of the screen. In another way, it's often a condition where we set up a quite artificial situation in order to allow an audience to become our witnesses, while attempting to lose ourselves in this situation.

**GS\_Johanna:** It's a very protected and safe environment in a way...

**GS\_Johanna:** I'm spending hours alone in the room. I never felt lonely, because I have my mirror image in the camera. You can control your own image. It's like playing with yourself, as if you were in your parents' bedroom in front of the wardrobe and the big mirror and you can act out different ways of being. And then those little points of this very clear frame come out, the points of contact that, in a way, allow for maybe even a greater intimacy with the stranger because it's in the frame and it's all limited. It's a paradox, but sometimes you come closer to a person in this strange set up. It's like being in the chat-room in Internet.

**exUF\_Emina:** Lots of things in your play are childish; and in this way you draw the audience in it, because you pretend to be more naive than you really are.

**GS\_Sean:** Definitely. I often feel like a child when I'm in it. When you are a child, you can just play all by yourself, you can amuse yourself for hours, playing one and the same record... With a few objects in front of you, you can construct the whole world of new realities.

**GS\_Simon:** The child in the play is absolutely genuine and absolutely sincere, but, at the same time, it's only a game...

**GS\_Bert:** But of course, we are not children and we know that there is someone out there. Again and again we are repeating: I'm actually doing it for you. The situation is very clear. I wouldn't just sit in my hotel room for six hours, if you weren't watching me. So it's about this relationship: Look at me. And at occasionally re-assuring yourself: Are you still there? The set up is very moved, sometimes allowing us to come closer to someone. We wouldn't do that, all those things with the strangers, if it were not for this very, very removed contact. It's a set up with the forth wall and the frame around us. We actually realized that we could do it for the audience as well - occasionally let them step into it.

**exUF\_Emina:** There is something else in your pieces. Your works could be seen as political or at least as some kind of social activism. I suppose some people read your pieces in that context, and I would like to hear your position on the political or social dimension of your work.

God, it's so real!

It's like being  
in the chat-room  
on the Internet

I'm actually  
doing it for you

Do you have to be  
serious to be political?

**GS\_Johanna:** Actually, people rarely give such comments about our work and I think it's because we are doing entertaining things and therefore it's not seen as political. Especially in Germany - you can be either political or entertaining there. You have to be serious to be political. Locating art in reality or taking art into the real world mixing both, is political, definitely.

**GS\_Simon:** Our approach to art and how we present ourselves, but also how we present our art, may be a reason why people don't interpret it as political. All that is political has to be serious, but it also has to stand on the pedestal somehow. We are not into that at all: we are into opening our doors wide open to people and saying: 'Yes, this is a piece of art, but you can touch it, you can smell it, you can drink along to it, you can walk out of it whenever you like. There is no convention; you don't have to get down on your knees and worship it.'

**GS\_Johanna:** You have to take responsibility as a viewer. You define your role as a viewer as well, by how close you come, how involved you get, when you exit, when you come in...

We have  
the power to  
interpret

**exUF\_Emina:** The political dimension is obviously present when we are talking about the responsibility of the audience. But, it also appears on the thematic level, because you are talking about the simulacra of the capitalistic society and you show something behind it. It says: What you see is what you get. But you point that is not like that.

**GS\_Sean:** There are some Ricky Martin songs we are using. It's saying to the industry of mass culture: 'You've stolen these emotions from us and you're selling it back to us. Well, they were out there in the first place, so we can use your song again, reclaiming those emotions.'

**GS\_Simon:** We are presented as victims and as subjects. We all are the victims of mass culture, which is manipulating us and operating us and in a way we would like to turn back to the firm ground again. I think the people are very creative, and I don't believe that the human beings are so constrained by the rules; people make mistakes; even when they set some set of rules and interpret them, they still make mistakes. We are not as passive as it is often suggested; we have the power to interpret.

**GS\_Berit:** And we really hate to stay in that very, very shielded art, in that ivory tower. We really like to reach out and bring art to people in the shopping centers and then the passers-by become the main audience of the show and we often find that they are our best audience. It's the kind of audience that is not used to viewing art, and then often the most amazing things happen.

**GS\_Johanna:** This popular culture, this Ricky Martin songs for example, they are common ground, something that people share. We could go anywhere in this world and we can have a starting point together and that's an amazing thing. It's somehow democratic as well. I don't see Ricky Martin as an enemy, I don't want to make differences between high art and popular art, I don't want to label anything as good or bad or important.

I could be an  
icon myself!

**GS\_Berit:** We want to create an environment where the audience isn't passive, like a mass, a passive consumerist mass. Especially when we are using the set up you are used to from the television; they have to relate to it in a very individual way. But when the phone rings, people are looking at each other asking: 'Who's gonna take the risk?' And of course you are looking at each other in order to find out how to deal with this situation; you are out of your safe, passive, mass position; you have to step out, to make a step...

**exUF\_Vesna:** And the other people in the audience also see this particular person and his/her steps/reactions...

**GS\_Johanna:** We hope to inspire people, that's why we like to deal with the audience as well or with the passers-by at the streets, to empower people to think: 'I could be an icon myself! And it has a lot to do with our 'do it yourself' aesthetic. We use all these materials; we use the technology that is around, available to the most people.'

**GS\_Sean:** You can be Ricky Martin as well. Or you are Ricky Martin as well. Or you are better than Ricky Martin.



**The Room Service bill so far :**



# O mlijeku, ljudima i umjetnosti

Kristina Leko

001

O mlijeku i ljudima, detalj izložbe, instalacija 8113, slika Otašić

On Milk and People, exhibition detail, installation 8113, family Otašić



0 / slika 001

O mlijeku i ljudima

/ dokumentarno-komunikacijski projekt

/ deset kratkih videa, intervjui, izložba, putovanje u Mađarsku...

/ u suradnji sa deset seoskih obitelji iz Hrvatske i Mađarske

/ Institut za suvremenu umjetnost-Dunajvaros, Mađarska i Galerija umjetnina Grada Slavonskog Broda, Art radionica Barutana 2002.-2003.

/ slika 002

# On Milk, People and Art

Kristina Leko

Translated from Croatian by Ivana Mirović

002

On Milk / ljudima, mlijeke i umjetnosti  
by: 2010, stills from video

On Milk and People, video still  
No. 2010, Opatovci family



0 / picture 001

On Milk and People

/

A documentary - communication project

/

ten short videos, interviews, exhibition, a trip to Hungary...

/

in collaboration with ten rural families from Croatia and Hungary

/

Institute for Contemporary Art - Dunaujvaros, Hungary and Art Gallery of the City of Slavonski Brod, Croatia, Art Workshop Powder-Magazine, 2002 - 2003

/ picture 002

Pozvane da napravim samostalnu izložbu u Mađarskoj poželjela sam na neki način usporediti dijele suvremene zemlje i pozabaviti se prošlešću i sadašnjosti kroz temu značajnu i za Hrvatsku i za Mađarsku. To je, naravno, tema tranzicije: od socijalizma u kapitalizam, od istoka na zapad.<sup>1,2</sup> Osim toga, htjela sam skrenuti pažnju na one koji se u promjenama 'ne snalaze', koji figuriraju kao 'gubitnici', i koji, isto tako, obično ne žale za kulturne ustanove.<sup>3,4</sup> Otprilike upoznata sa životom malih seoskih gospodarstava (izvokanele video instalacije Mijeko 2000, Slavonski Brod), odlučila sam usporediti raditi sa seoskim obiteljima u dvije zemlje.<sup>5,6</sup> U ožujku 2002. godine provela sam tri tjedna u Dunaújvárosu i pronalazila pit seoskih obitelji spremnih sudjelovati u dokumentarnom projektu posvećenom njima samima.<sup>8</sup> U kolovožu iste godine provela sam tri tjedna u okolici Slavonskog Broda te i tamo pronalazila pet obitelji otvorenih za suradnju. Mijeko je osnovni izvor prihoda za sve u projekt uključene obitelji. Svi ti ljudi naporno rade. Gotovo nikad ne napuštaju svoje domove, a načini na koji provode dane gotovo su isti.

<sup>1</sup> Lijepu i složbenu umjetnost ne znam drugdje očitovati nego kroz njenu društvenu funkciju, tako je moj zadetak za pojedini i oblikovati komunikaciju među ljudima.

<sup>2</sup> Kako apstraktna komunikacija nema, za svoj rad trebam naći teme i probleme koji na licu mjesta ljudima u tom trenutku nešto znače, koji su od društvenog značaja, od javnog interesa. Suvremeni tim pitanjima treba biti korano za svane ljude na mjestu gdje se moj rad odvija. I trebam pokrenuti novu javnu raspravu ili potaknuti već postojeću. (To je bilo: negiranje apstrakne umjetnosti, o mimediju, za dokumentarizam kao analizu stvarnosti, o namni umjetničkog djela i o javnom interesu.)

<sup>3</sup> Treba obogatiti javnu raspravu i javno sudjelovanje na izabranoj temi, uključiti na oblikovanje javnog mišljenja/ mišljenja. Važno je učiniti vidljivima ona mišljenja, pogledi i stavove koje do tada nisu bili vidljivi, učiniti da neobičniji stav postane samoznačajan, da zapostavljeni pogled dobije snagu. Jer utjecaj na javno mišljenje predstavljaju promjene u to vezane stvarnosti. (To je bilo o obitelji jedno kritičko/ neovisno/ alternativno izvješće za slobodu umjetnosti i slobodnog umjetnika. Također o odnosu pluralizma stavova i općeg mišljenja percepcija.)

<sup>4</sup> Opredjeljenje za demokraciju i za kulturnu demokraciju u praksi znači držati svoj rad, tj. umjetnost/ aktivnost/ događanje otvorenim i pristupačnim za sve, uključiti u svoje aktivnosti one koji su obično iz takvog kruga izključeni.

<sup>5</sup> Opredjeljenje za kulturnu demokraciju može značiti i obvezu uključivanja drugih u 'vlastiti' kreativni proces. Drugačije rečeno, 'objekt' mog dokumentarnog procesa trebaju postati 'subjekt' te u što većoj mjeri prouzroči vlast nad načinom na koji su predstavljani/ reprezentirani u momu radu. (To je bilo: za kulturnu demokraciju i za autentične/ jednostavne dokumente/ umjetnička djela/ radove.)

## 003/ 004/ 005/ 006

Slike iz O-mijeka i ljudima, deset kratkih videa, 2002/03

Slike from On-Milk and People, ten short videos, 2002/03



Članovima obitelji, tj. sudionicima projekta, rekla sam da o svakoj obitelji želim snimiti kratki film i tako zabilježiti način života za koji držim da će uskoro nestati jer tijek europskih integracija i zakonikih prilagodbi ozbiljno prestrukturira kako gospodarstvo u cjelini, tako i poljoprivredu.<sup>8,9</sup> Rekla sam im da je izložba događaj koji može potaknuti javne rasprave i da bi trebali iskoristiti priliku da javno progovore o svojim problemima.<sup>7</sup> Pozvala sam ih da zajedno sa mnom naprave i postavu izložbu o sebi.<sup>8</sup> Snimila sam tijekom jednog radnog dana u svakoj obitelji, od jutarnje do večernje mušnje. Na koncu sam o svakom gospodarstvu imala tri do četiri sata video materijala. Kasnije, kad sam im poklonila kopije tih snimaka, svi su se razveselili. Uglavnom su se čudili kako se puno toga dogodilo u jednome danu.<sup>10,11</sup>

<sup>8</sup> Teme i problemi kojima se djelo čini trebaju biti društveno relevantni, od značaja i koristi za zajednicu na licu mjesta. (Opet negiranje apstrakne umjetnosti.)

<sup>7</sup> Postojećom općim mišljenju, mišljenju na izabranoj temi, treba dodati nove elemente te tako ukazati na one djelatne stvarnosti koji prije nisu bili vidljivi. Nakon sudjelovanja u dokumentarnom poduhvatu, mišlja i ljudi više neće biti isti. (To je bilo o autorefleksivnoj analizi dokumentarnog procesa, referenca na "videoart" Genoa Youngblooda.)

<sup>8</sup> Blijedilo (primajući) ljudske živote, misli, domove i ojačalo je spremno bi bilo dovoljno ljudima da sami odluče kako će izgledati, što će, kako i gdje reći. Jedan od bitnih djelova mog posla je nastupiti ljudima a kojima suradnjom što raditi, zašto, koje su mi namjene. Uvijek nastupim da osobe koje želim "zabilježiti" odluče same kako će biti predstavljene/ reprezentirane. Nadopunjavaju sam to izvele u projektu Sanjevo International, 2001. Naravno, svako dokumentarno djelo sa sobom nosi opasnost da pojedina osoba bude svjedena na putu kritički određivanog društvenog problema.

Having been invited to do an individual exhibition in Hungary, I wanted to somehow compare the two neighboring countries, to deal with the past and present with a topic relevant to both countries. That is, of course, the topic of transition: from socialism to capitalism, from east to west.<sup>72</sup> Besides, I wished to draw attention to those who 'don't adapt', who are perceived as 'losers', and who also usually do not enter cultural institutions.<sup>73</sup> Already familiar with the lives of small rural farms (two-channel video installation *Milk* 2000, Slavovski Brod), I decided to concurrently work with rural families in two countries.<sup>74</sup> In March 2002 I spent three weeks in Dunszerv and I found five families who were ready to take part in the documentary project dedicated to themselves.<sup>75</sup> In August of the same year I spent three weeks in the surroundings of Slavovski Brod, where I also found five families open to collaboration. *Milk* is the main source of income of all the families that took part in the project. All of those people work very hard. They almost never leave their home and the way they spend their days is always the same.

<sup>72</sup> I do not know of any other way of defining the real and free art but through its social function, thus my mission is to initiate and moderate communication among people.

<sup>73</sup> Since abstract communication does not exist, I must find for my work topics and problems that mean something to the people on that very spot in that very moment, topics and problems of social relevance, of public interest. Dealing with those questions must be useful to the real people in the place where my work occurs. I must either initiate a new public discussion or spur the one already under way. (That is: negation of abstract art, for documentarism as a meaningful activity; discussion of mimesis, of the nature of an artwork and of public interest.)

<sup>74</sup> Public discussion/public confrontation about a chosen topic must be enriched by the impact on public opinion/thought/education. It is important to make visible those opinions, views and attitudes that have so far been invisible, to enable an unusual attitude to become comprehensible on its own terms, to allow a neglected view to gain strength. Influencing public opinion is a prerequisite of any changes in the respective reality. (This is the creed of the critical/independent/alternative consciousness of the free artist. Also a note on the pluralism of attitudes and general opinion/perception.)

<sup>75</sup> The commitment to democracy and to cultural democracy in fact means: to hold one's work, art/ activity/ happening, open and accessible to all, including in one's activities those who are usually excluded from actions of that sort.

<sup>76</sup> Commitment to cultural democracy can also mean the obligation to include others in one's 'own' creative process. To put it differently, the 'objects' of my documentary process must become 'subjects' and need to take control over the ways in which they are presented/represented in my work as much as possible. (This would mean: for cultural democracy and authentic/ credible documents/ artifacts/ works.)



I told the members of the families, the participants of the project, that I want to record a short film to document the way of life that I feel will soon disappear due to the coarseness of the European integration processes and the legislative adaptations that will seriously restructure economy in general, including agriculture.<sup>77</sup> I told them the exhibition will be an event that may spur public debates and that they should take advantage of the opportunity to speak of their problems in public.<sup>78</sup> I invited them to join me in the making and setting up an exhibition about themselves.<sup>79</sup> I recorded the goings on of one working day in each family, from the morning to the evening milking. In the end I had some three to four hours of video material on every household. Later, when I presented them with the gift

<sup>76</sup> The topics and problems the work deals with must be socially relevant, important and useful to the community in that place. (Again a negation of abstract art.)

<sup>77</sup> New elements must be added to the existing general opinion, attitudes about a certain topic, in this way making visible those aspects of reality that were not apparent at first. People and places will not be the same after having participated in a documentary undertaking. (This is a note on the self-reflexive power of the documentary process, a reference to the 'video-sphere' of Gene Youngblood.)

<sup>78</sup> While making note of recording people's lives, thoughts, homes, and emotions, one should allow them to decide how they wish to appear, of what, how and where they will speak. One of the important parts of my job is to clarify what I am doing to the people I collaborate with: to make clear my intention and motive. I always try to make the persons I want to 'record' decide how they choose to be presented/represented. The most consistent realization of that goal was my project *Sagevo International*, 2001. The day-





007/ 008/ 009/ 010

Slike iz O mišlju i ljudima, deset kratkih video, 2002/03

Slike from O mišlju i ljudima, ten short videos, 2002/03

Pet mjeseci radila sam na montaži i o svakoj obitelji napravila dokumentarni video od petnaestak minuta. Moji gotovi video radovi, kao i sirove snimke, trulaži su mjesec-dva po tih nekoliko mađarskih i hrvatskih sela. Svojedi su bili značajniji, to su obitelji tražile dodatne kopije. Na koncu moram reći i sjedeći: čini mi se da su se obiteljima puno više svidjele sirove snimke nego gotovi video radovi. Možda je razlog tome moj pomalo eksperimentalni stil.<sup>11</sup> U ovom projektu sudjelovali su sljedeće obitelji: obitelj Torma Mihály iz Dunajvarosa, obitelj Torma János i obitelj Falusi iz sela Nagyvenyima, obitelj Beregszászi iz sela Kiszentmiklos, obitelj Fülöp iz Előszeksa, obitelj Samardžić iz Rutkice, obitelj Zvirčič i obitelj Blazevac iz Donje Bebrine, obitelj Ostojčić iz Pinjavara te obitelj Kolesarić iz Zoljana.<sup>12</sup>



Koliko sudjelovanje u kreativnom procesu jedan je od načina da se to ostigne. Stoga nastoje što više surađivati s ljudima i tako uspijeti i provesti jedan ili više projekata predstavljanja ljudi, tj. pokazati materijal. Radi se o vrlo posebnom pravu. Predstavljena osoba mora, na vlastiti pokretanje, njihov video i foto dokumenta te se dobro osjećati s time u vezi. To se pak događa kad kroz zajednički rad nešto nauči, otvori se time kreativno doprinos svojoj svakodnevnici. Tako je participacija/sudjelovanje relativno siguran put prema autentičnim dokumentarnim djelima. Zapravo, što više vremena provedeno s ljudima, što je intenzivnije njihovo sudjelovanje, to su dobriji materijal osnove i autentici, a moje pravo da materijal javno pokazati iznenađenje. Postoje slučajevi kad se to pravo gubi. Čak, pravo prikazivanja ljudi ostvareno je jednom instancu morala, stječe se kroz suradnju i osobni odnos s ljudima, a zbogopuštajući tog prava može se tak izostati opravdati umjerenošću kvalitete samog djela. (To je bilo: o pravu prikazivanja/pokazivanja dokumenta drugih ljudi, o pravu predstavljanja ljudi.)

<sup>11</sup> Još od početka devedesetih moji su otlozi gotovo redovito sadržavali nešto što se moglo ponijeti domov. Pravo o poklonima danas glasi: djeliti poklone ljudima s kojima surađujemo, a po mogućnosti i publici. I još, stvarati djela obito umjerenja i radena za pojedine osobe te onda ta djela pokazati tim istim osobama.

<sup>12</sup> Dala valja stvarati u okolini u kojoj obito ne stvaraju djela, pokazivati ih tamo gdje se obito tako što ne može vidjeti. (To je također bilo o kulturnoj demokraciji.)

<sup>13</sup> Nakon što razmislim sve druge mogućnosti za proučavanje kvalitete umjetničkog djela, na koncu sebi uvijek postavljao jednostavno pitanje: jesam li zadovolj, tj. ovim djelom, stvorila nove prijatelje? (O krajnjem kriteriju kvaliteta djela.)

### 3

/ slika 011, 012, 013, 014

Kasnije sam razgovarala s gotovo svim članovima obitelji te to pretočila u jednostavni video, preveden na mađarski i hrvatski. Taj prijevod od iznimno je važnosti. Pomislila sam, to je upravo ono nešto što nitko drugi nikada neće napraviti, upravo je stoga to moja misao. Jer kome bi drugom palo na pamet pobrinuti se da se maleni siromašni mađarski i maleni siromašni hrvatski seljak upozna, poznavanju i međusobno razumiju?<sup>14</sup> U video intervjuima gledamo ljude s istim problemima u dvije zemlje. Hrvatska i Mađarska u povijesnom i političkom razvoju dijele zbrajne sličnosti.<sup>15</sup> I Hrvati i Mađari žale se na prenike mirovine te da za svoje proizvode i rad nisu na vrijeme plaćeni.<sup>16</sup> Neki su ogorčeni na korupciju i kriminal u današnjoj politici, drugi se žeste na prošla komunistička vremena.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Općenito govoreći, zadatak umjetnika/umjetnice je osigurati, odlikovati, produžiti i ojačati komunikaciju među ljudima u svojoj okolini. Izimno je važno da je rad obito umjeren prema stvarnim ljudima. Riječ komunikacija je preopćenita i nedovoljna da bih doista odvela to što tražim. Radi se o tome da treba pronaći one komunikacijske kanale koji se bez moje umjetničke aktivnosti ne bi otvorili. To je pak moguće onda kada za to konkretno djelovanje postoji stvarni razlog, kad su pitanja i problemi koje djelovanje dotiče doista ukorijenjeni u potrebe ljudi i mjesta, tj. od stvarnog a ne prividnog javnog interesa. U tim snimci, zahtjev se za pragmatično umjetnost koja ima uporište u ljudnost. Zadovoljna sam kad mislim da sam podigla razinu razumijevanja među ljudima.

<sup>15</sup> U svakom dokumentarnom i participacijskom projektu za kvalitetu je odlučajuća transparentnost, iskrenost u suradnji. Svaki put se iznova trudim razumjeti i podrobno razmatrati što radim, pozadina i razloge moje aktivnosti. Najpovoljnije je pozvati ljude da sami odluče kako da bih izložila i predstavljene njihove životne priče, misli, domovi, osjećaji te što i kako žele reći.



Čestitavaju Hugarima  
u tehnik. Maša i Taj.



Štiti vlasništvo a tvoj  
mašina je. Ederi ama



Čekali smo da nije otkrila  
kukica je bio trošak lipanija.

copies of the material they were all cheerful. They were mostly surprised by how many things occurred in one day.<sup>110</sup> I worked on editing the material for five months and I made fifteen minute documentary videos on each family. Both my edited video pieces and the unedited footage were circulated in those few Croatian and Hungarian villages in the next month or two. The neighbors were curious and the families asked for additional copies. In the end, I must also mention one thing, I have the feeling that the families preferred the unedited footage to the finished video pieces. My somewhat experimental style could have been the reason.<sup>111</sup> The following families took part in this project: the family of Toma Mihaly from Dunszujvaros, the family of Toma Janos and the family of Falusi from the village of Nagyvjenyime, the family Bilegyszari from the village Kiszentmiklos, the family Fülöp from Elicsakas, the family Samardžija from Puzšica, the family Žvirčić and the family Bileđevac from Donja Bebrina, the family Ostojčić from Prnjavor, and the family Kolesarić from Zoljan.<sup>112</sup>

ger that the person portrayed would be reduced to a mere illustration of a certain social issue is inherent in every documentary work. Active collaboration in the creative process is one of the ways of avoiding that. Therefore I try to collaborate with the people as closely as possible, constantly examining whether I have earned the right to present those people, to show the material. It is a question of a very special right. The presented people must be happy with the presentation, must feel good about the video and photo documents they appear in. It can also happen that through the collaborative work they learn something, discover something that brings a new quality to their everyday lives. It is a way of participation/collaboration is a relatively sure way of obtaining authentic documents/works. In fact, the more time I spend with the people, the more intense their participation becomes, the more the materials become personal and authentic and my right to publicly present them becomes more justified. There are cases when that right is revoked. The right to present people is predicated upon a kind of moral: it is attained through collaboration and a more personal relationship with the people. The abuse of that right can be justified only in an insignificant degree by the artistic quality of the work itself. (This is a note on the rights of presenting/showing other people's documents. On the right to represent people.)

<sup>110</sup> Since the beginning of the eighties my exhibits have regularly included something that could be taken home by the audience. My rule of giving is: to give gifts to people I collaborate with, and if possible to the audience, as well. Even more to the point – to create works that are personally intended for individual people, then to present them as gifts to those people.

<sup>111</sup> Works must be created in an environment where works of art are usually not created in, displayed in places where such things usually cannot be seen. (This also is a note on cultural democracy.)

<sup>112</sup> Having taken in consideration all the other possibilities for evaluating the quality of the artwork, in the end I always ask myself a simple question: did I make new friends by working on this piece? (A note on the final criteria of the quality of a work.)



Na samu samostalnik u tehniku,  
namu kufara, kuglica štiti.

011/ 012/ 013/ 014

Slike iz Omladine i Sudbine, lipanija, 30. nov., 2002/03

Slike from On MM and People, interviu, 30. nov., 2002/03

3 Later I interviewed almost all the members of the families and turned that into a one-hour video translated into Hungarian and Croatian. The translation is of great importance. I thought: no one will do over this and it is my mission. Because, who else would have thought of taking care that the small poor Hungarian farmer and the small poor Croatian farmer meet each other, talk and understand each other?<sup>113</sup> In the video interviews we see people with the same problems in two countries. Croatia and Hungary share certain similarities historically and in their political development.<sup>114</sup> Both Croatians and Hungarians complain of their pensions being too low, of delayed payments for their products and labor.<sup>115</sup> Some are bitter about the corruption and crime in today's politics, others are angry at past communist times.<sup>116</sup>

<sup>117</sup> Speaking in general, the mission of the artist is to open up, modernize, deepen and strengthen communication among people in his/her surroundings. It is of great importance that the work is literally directed towards real people. The word communication is too general and insufficient to really determine what I do. It is really about finding those communication channels that would have never been opened without my artistic activity. That is possible on occasions when there is a real reason for concrete workings, when questions and problems touched upon by the workings are really rooted in the needs of the people and the place, that is, in the real, as opposed to apparent, public interests. In that sense, I support a pragmatic kind of art that has a practical value. I am satisfied when I feel I have raised the level of understanding between people.

<sup>118</sup> What determines quality in every documentary and participatory project is transparency, the earnestness in collaboration. I explain every time anew to explain in a comprehensible and detailed way what I am doing, the background and the reasons of my activities. It is reasonable and appropriate to let people decide for themselves how their life sto-

/ pictures 011, 012, 013, 014

015

Putovanje u Mađarsku sa sudionicima iz Hrvatske, siječanj, 2003.

The voyage to Hungary with the participants from Croatia,  
January 2003

4

/ slike 016, 016, 017, 018

Ministarstvo kulture RH podržalo je moju samostalnu izložbu u Mađarskoj sa 30 000 kuna, što je bilo dovoljno za moj boravak u zemlji te za putovanje mojih suradnika u Mađarsku. Uslijed ograničenih sredstava na put u Mađarsku nisam mogla pozvati sve nego tek po dva člana svake hrvatske obitelji koja je sudjelovala u projektu.<sup>17</sup> Cilj našeg putovanja bio je upoznati mađarske obitelji sudionice projekta te zajedno s njima postaviti izložbu.<sup>18,19</sup> Unajmila sam mali autobus s vozačem, platila smještaj, dnevnice i simbolični honorar svim obiteljima-sudionicima. Svi smo dobili isti iznos.<sup>20</sup> Svaka obitelj iz svoga je kućanstva izabrala nekoliko predmeta koji su ih, uz moje video radove, predstavljali na izložbi.<sup>21,22</sup>

016/ 017

Putovanje u Mađarsku sa sudionicima iz Hrvatske, siječanj, 2003.

The voyage to Hungary with the participants from Croatia,  
January 2003

<sup>14</sup> Tema i problemi kojima se djelo bavi trebaju biti od zbiljnog javnog zanimanja te relevantni za zajednicu u kojoj se aktivnost odvija. To također znači da je određeni splot tema potajljivi i pogodiji (podobniji) ne drugu.

<sup>15</sup> Svaki dokumentarni poduhvat bijeli i interpretira stvarnost. Stoga je, kao vodja kreativnog banjenja, načelo pluralizma stavova neophodno. Javno niranje i diskurs moguće je obogatiti tako da se stvori nova tema i da se učini da se javnost mijenja na određenu temu pridajući novi prilozi. Pri tome, po pluralističkom načelu, važno je skrenuti pažnju na stavove, govoride koji do tada nisu bili dovoljno prisutni.

<sup>16</sup> Osnovna misao vodja mi je pojačanje i razvoj komunikacije, razumijevanja među ljudima oko mene. Kad kažem da ne postoji apstraktna komunikacija, besmislenim ocjenjenjem svako formatno odnosa među ljudima, ono koje nema emotivne odnose egzistencijalne razine. Otvaranje komunikacijskih kanala koji prije mog radu nisu postojali je u stvari stvaranje socijalnih veza i podizanje razumijevanja među osobama uključanim u projekt te između iste i javnosti, publike, zajednice. Uspješna komunikacija, tj. pojačanje razne razumijevanja, događa se tek onda kada za rad postoje stvarni nudi, kad se planja i problemi koje dobijem tim radom doista tiču javnog interesa, kad su stvarno uključeni u potrebe tog nješta i tih ljudi.

<sup>17</sup> Novac, kvaliteta društveno progresivne i angažirane umjetnosti s jedne, te umjetnosti koja svoj nalet postavlja naizn na tržištu umjetnina, dualitet je privatne i javne sfere u kulturi. Taj dualitet, u trgovini i drugačije naglašen, nastoji i u svome opusu. Jedan dio opusa je usmjeren na probleme percepcije, samoidentifikacije, on je autorefleksivan, oblikovan kao trodimenzionalni multipl, crteži, fotografije i sl. Za taj dio svoga rada ne tražim javni novac jer smatram da se za isti treba pobrinuti umjetničko tržište. Umjetnička djela koja mogu biti stvorena i distribuirana uzat tržišta umjetnina ne smije se prihvatiti uz pomoć javnog novca. Kad tražim javni novac za svoj rad, tražim ga za društveno važne projekte od javnog interesa. Kao i za svakog javnog službenika, i za umjetnika/ku čije je djelo uvedeno javnim novcem vijeće lita pravila. S novcem valja štedljivo i transparentno. Niko nema pravo javni novac prekratiti u privatno vlasništvo. Umjetnik/ica ne bi smio/la stvoriti niti što bi kasnije moglo pripasti u uključivo privatni posjed. Pobolje korištenje djela prisvođenog uz pomoć javnog novca su: djelo aktivnosti se odvija u javnom prostoru, otvoreno je i pristupačno svima, djelo je lako umnožljivo, djelo kod kojega su proces i sudjelovanje okoline važniji od samih materijalno-otiskovnih vidova. (Čije su bile ontološke implikacije javnog novca na umjetničko djelo.)

<sup>18</sup> Določanje mora biti direktno usmjereno na određene pojedince i skupine.

<sup>19</sup> Pravo prisustva u javnoj sferi, pravo prisustva u kulturi odnosi se na sve ljude. Neograničeno je i pravo korištenja javnih kulturnih ustanova, usmjeren na uključivanje postojećih kulturnih javosti. Načelno, niko ne smije biti isključen.

<sup>20</sup> Lude s kojima surađujem u participacijama i dokumentarnim projektima nastojim tretirati jednako sibi, dijeliti s njima iste uvjete i uvijek navoditi imena u potpunosti. Jer u protivnom reprezentacija postaje neopredjeljena, a svaki govor o promjeni stvarnosti kompromis.

<sup>21</sup> Opredjeljenje za kulturnu dominaciju privlačno je političko opredjeljenje za "pravnu" međudruštvene odnose i poredak stvari. Za mene kao umjetnicu to opredjeljenje kao posjedstvo ima čisto uvjerenje da je jedino na taj način participacijom, dokumentacijom moguće doći do autentičnih dokumenata (ljudske egzistencije, tj. do višedimenzionalnih umjetničkih djela. Koncepta viječnosti umjetnosti u ovom slučaju stoj u opreci spram u građanskom društvu dominantne umjetničke stuje konceptane oko autoriteta genija.

ries, thoughts, homes, feelings will be expressed and presented, what and how they want them to say.

<sup>11</sup> The topics and problems the work deals with should be of considerable public interest, relevant to the community that activity takes place in. That also means that a certain number of topics are more desirable and suitable than others.

<sup>12</sup> Ever documentary task records and interprets reality. This makes the principle of a plurality of attitudes indispensable as a means of determining the direction of creative work. Public opinion/discourse can be enriched by opening up a new topic, or by contribution to public attitude about certain matters. According to the pluralistic principle, it is important to draw attention to the attitudes and views that have not been present/expressed/noticed heretofore.

<sup>13</sup> My main guiding principle was to encourage and develop communication and understanding among the people who surround me. When I say there is no such thing as abstract communication, I pronounce all formal relations between people, such as do not include emotional or existential reasons, meaningless. The opening of communication channels that did not exist prior to my work in fact means creating social connections and raising understanding between people included in the project, between them and the public/audience/citizens. Successful communication, the raising of the level of understanding, regularly happens when there are real reasons for the work, when questions and problems I touch upon in my work are truly of public interest, truly rooted in the needs of that place and those people.

#### 4

/ putuje 015, 016, 017, 018

The Ministry of Culture of Croatia supported my independent exhibition with 30000 kn, which was enough to pay for my stay in the villages and the travel of my collaborators to Hungary. Due to limited funds I could not invite everyone, but two members of each Croatian family that partook in the project.<sup>14</sup> The aim of our journey was to meet the Hungarian participants of the project and to join them in the setting up of the exhibition.<sup>15,16</sup> I rented a small bus with a driver, paid for accommodation, per diems and a symbolic fee to all participating families. We all received the same amount.<sup>17,18</sup> Every family chose a few items from their household that, together with my videos, represented them at the exhibition.<sup>19,20,21</sup>

<sup>17</sup> Money. The duality of socially progressive and engaged art on one side and art that finds its cause of existence in the art market on the other, the duality of the private and the public sphere in culture. I find that duality, in traces and emphasized in another way, in my work. One part of my work is directed towards the problems of perception, self-identification, self-reference. It comes in form of three-dimensional multiples, drawings, photographs, etc. I do not ask support from the public funds for that part of my work because I believe the art market should deal with it. Artistic works that can be created and distributed in the art market should not be produced with the help of public funding. The same rules that apply to every public servant also apply to every artist whose work is produced with the help of public funds. Money should be spent economically and transparently. No one has the right to turn public funds into private property. The artist should not create anything that could later become exclusive private property. The desirable characteristics of a work produced with public funding are: the pre-actively occurs in a public space, it is open and accessible to all, it can be easily reproduced, and the process of production and the participation of the environment are more important than the material-formal aspects of the work. (These were the ontological implications of public funds for the artwork.)

<sup>18</sup> Working) has to be directed towards certain people and groups.

<sup>19</sup> The right of presence in the public sphere, the right of presence in culture, extends to all people. The right to use public cultural institutions is unlimited and directed towards bridging the existing cultural gaps. In principle, no one can be excluded.

<sup>20</sup> I try to treat the people I collaborate with in participatory and documentary projects in the same way I treat myself: we share the same conditions and I sign all of their names. Otherwise, representation becomes upstallate and at risk of changing the reality hypocritical.

<sup>21</sup> The choice for cultural democracy is an elementary political choice for the 'right' interpersonal relations and the order of things. For myself as an artist that choice has as its consequence the firm belief that it is possible to arrive at authentic documents of (human) existence, and to make authentic art works (only) in that way (through participation, documentary). The concept of value of art in this case is

#### 018

Putovanje u Mađarsku sa sudionicima iz Hrvatske, spoljari, 2003.

The voyage to Hungary with the participants from Croatia, January 2003



Sjedeća tri dana svi smo zajedno radili na postavu izložbe.<sup>22,24,25</sup> Svskog smo dana ručali u galeriji. Jednostavna mađarska jela dostavljali su nam iz obližnjeg restorana društvene prehrane. Ustrajale sam na zajedničkom obroku u galeriji zato što jako vjerujem u demokraciju.<sup>26-28</sup>

/ slike 018, 020

## 019

Zajednički obrok u galeriji Institut za suvremenu umjetnost, siječanj 2003.  
Collective meal in the Institute for Contemporary Art, January 2003



## 021

Institut za suvremenu umjetnost-Danasjerna 2003.  
Institute for Contemporary Art - Danasjerna 2003

## O mljeku i ljudima

Izložbeni prostor I, deset kratkih videa o deset seoskih obitelji te predmeti iz njihovih kućanstava, izabirani i postavljeni od seoskih obitelji samih

/ slike 021, 022



<sup>22</sup> Općenita zadaća policanja komunikacije i razumijevanja među ljudima uključuje i praćenje tijeka komunikacije, oblikovanje istoga, upravljanje njime. Pri tome se sukobnim željom da maksimiziramo spoznaje, dišljivo i iskustva ne samo za druge koji sudjeluju u projektu, nego isto tako i za mene osobno.

<sup>24</sup> Rad s ljudima zahtijeva otvartu dobro raspoloženje tijekom samog rada te tako potaknuti ljude da se priključe aktivnosti i da se pri tom dobro osjećaju. Siguran put do dobrog raspoloženja je aktivno uključiti one koji su inače isključeni iz sličnih aktivnosti.

<sup>25</sup> U potpunosti urađavati estetske sudove osoba s kojima radim znači radikalno negirati mogućnost remek djela, genija i slavnog. Ne vjerujem u remek djela. Šalimo je prije gotovo stolno godina govorila Káthi Kolékt. Nju volim.

<sup>26</sup> Volim raditi mala čuda. Malo čudo je vrsta poklona, događaj koji nitko ne očekuje. Oblikovan je tako da ocastru je osjećaj samopostovanja, bratstva i jednakosti. (O smislu i značenju poklona.)

opposed to the dominant middle-class concept of artistic tendency conceived around the authority of a genius.

<sup>22</sup> Artistic works created in collaboration, through participation, through group effort, are of equal value as those created by the hand of a single artist. In participatory and documentary work it is important and good to respect completely the taste and aesthetic choices of persons I collaborate with. I feel that it assures the creation of authentic works and traces of existence. (This is a negation of the master-piece.)

## 5 / pictures 019, 020, 021, 022

In the next three days we all worked together setting up the exhibition. Everyday we had lunch at the gallery.<sup>23,24,25</sup> We had simple Hungarian dishes delivered from the nearby workers' canteen. I insisted on the collective meal at the gallery because I am a firm believer in democracy.<sup>26,27</sup>

/ pictures 019, 020

## 020

Poster (bottle + gallery) Institut za suvremenu umjetnost, septembar 2003.

The set up of the exhibition in the Institute for Contemporary Art, January 2003



## 022

Institut za suvremenu umjetnost-Contemporary 2003

Institute for Contemporary Art - Contemporary 2003

## On Milk and People

Exhibition space I, ten short videos on ten rural families and the objects from their households, chosen and set up by the very families

/ pictures 021, 022



<sup>23</sup> The general task of enticing communication and understanding between people includes following the course of communication, shaping it, directing it. In that process I am lead by the wish to maximize comprehension, perception and experience not only of those who participate in the project, but mine also.

<sup>24</sup> Working with people demands the establishing of a good mood while working, this way people are encouraged to join in the activity and thus feel good. The sure way to a good mood is inclusion of those who are usually excluded from such activities.

<sup>25</sup> To fully take into consideration the aesthetic opinions of the people I collaborate with means to radically deny the possibility of a master-piece, a genius and the like. I do not believe in master-pieces. Käthe Kollwitz said something similar almost a hundred years ago. I love her.

<sup>26</sup> I love making small miracles. A small miracle is a kind of gift, an event no one expects. It is shaped so it strengthens the feelings of self-respect, fraternity and equality. (On the sense and meaning of gifts.)



**Videoprojekcija:** intervjui sa članovima seksualnih obitelji. Zidni tekst: dva navoda iz razgovora, jedan hrvatski i jedan mađarski seljak žale se gotovo istim riječima na ucjenu pri otkupu kukuruza.<sup>27 28 29 30</sup> Na stolu: fotokopirane knjižice izdane u suradnji s osobljem Instituta te studentima Poljoprivrednog fakulteta Sveučilišta u Gödöllőu. Knjižica je savjetnik namijenjen malim mađarskim gospodarstvima, a sadrži članke na poljoprivredne i mliječarske teme.<sup>31 32 33</sup>

## ISKUSTVA I PLODOVI PROJEKTA.

Radeći na izložbi „O mljeku i ljudima“ upozнала sam potakne probleme svojih suradnika i naučila puno ne samo o kravama i kako ih držati, nego i o poljoprivredi i uz nju vezanoj politici. Počela sam razmišljati o međusobnoj i povezanosti europskih integracija i zakonskih usklađivanja, gospodarskog preustroja dviju zemalja i njihovog odnosa prema EU te implikacije svega prethodnog na restrukturiranje poljoprivrede i mliječne industrije u zemljama tzv. tranzicije. Postala sam svjedoka da će proces prilagodbe europskim standardima izazvati niz društvenih promjena i u mom rodnome gradu. Shvaćala da će jedna od posljedica europskih prilagođavanja biti nestanak mliječarica sa zagrebačkih tržnica, a kako sam velika pobornica njihovih sira, odlučila sam pokrenuti inicijativu koja bi zagrebačke mliječarice, te njihovu tradiciju prodaje sira i vrhnja na gradskim tržnicama, zaštitila kao kulturno dobro. U projektu nastalom kao posljedica te odluke, pragmatično odnosno politički ciljevi još su naglašeniji. Namjera mi je bila sve svoje umjetničke i neumjetničke sposobnosti i znanja staviti u službu dokumentiranja mliječarica i njihovoga položaja kao iznimno važnog dijela hrvatske društvene stvarnosti. Pri svemu tome važno mi je bilo jasno političko držanje i usmjerenje, a ono je građansko i neustrasno. Moj umjetnički žanr je pak realizam. Socijalni.

<sup>27</sup> Ako je oca zadalo uspostaviti i odlikovati i općiti komunikaciju među stvarima ljudima, onda je svrha pojedinih umjetničkih djela pružiti razumijevanje među ljudima prinositi određena informacija i sadržaje što onda stvarne ljude potiče na stvarni skup.

<sup>28</sup> Danas, sadržaja djela i jednog interesa postalo se i uspostavlja u relevantnosti teme za korisnike mjesta i društvenu skupinu.

<sup>29</sup> Oprezovanje javne rasprave i javnog mišljenja i sužbijanje zlobi javnosti predložiti nova stajališta, tj. učiniti vidljivima prije toga nezamisljive diletne stvarnosti. Ako uspjehom utjecati na uspjehu javnosti dobiti nekog otpora i teme, onda neuspjehom možemo utjecati i na uz to vezanu stvarnost.

<sup>30</sup> Uspjeh mi se čini najviše osuđiti ljude da govore što god žele, kako žele. Neuspjeha sam s pitanjem što li i čini i čini u veći smisao trpiti razmišljati.

<sup>31</sup> Kako objasniti po čemu je ono što radim različito od drugih stvaranja koje se bave sličnim i nejasnim pitanjima? Čak mi se da ovdje u pomoć treba pozvati Kantovu kategoriju bezimennosti svjetla. Ako je moj sadržaj komunikacija među ljudima, onda je to komunikacija koja se može ne bi objasniti, tj. ona komunikacija koja nije motivirana ničim drugim nego slobodnom odlukom. 29

<sup>32</sup> Osimak mi je bilo stalo biti koristan. Tako želim da moje razmišljanje ima pragmatične i dugotrajne posljedice. Da bi tome bilo tako, potrebno je da je moja umjetnička produkcija usmjerena na praktične i smislene objave važne za lokalnu zajednicu. A da bi tome još bilo tako, potrebno je shvatiti arhetip i djela dokumente u suradnji s ljudima na licu mjesta i po njihovim stvarnim potrebama. Uistinu jedno društveno i uporabno objektivno definicije umjetničkog djela.



Video projection: Interviews with the members of the rural families. Wall inscription: Two quotes from the discussions, one Croatian and one Hungarian farmer complain in almost the same words of the blackmail during the state's buying of corn from them.<sup>27 28 29 30</sup> On the table: Photocopies of the small publication published in collaboration with the personnel of the Institute and the students of the Agriculture Institute in Gdöbő. The publication contains advice for Hungarian small farming households, agriculture and dairy themed articles.<sup>31 32 33</sup>

## THE EXPERIENCES AND THE RESULTS OF THE PROJECT.

Working on the "On Milk and People" I have gotten to know closely the problems of my collaborators. I have also learned a lot not only about cows and the ways of holding them, but about agriculture and the politics that go with it. I have begun monitoring the intentions and connections of European integration and legislative harmonization, the economic restructuring of the two countries and their relation towards the EU, including the implications of this all to the restructuring of agriculture and dairy industry in the so called transition countries. I became aware that the process of harmonization with European standards will cause numerous changes in society even in the city I live in. I realized that one of the harmonization's consequences will be the disappearance of the milkmaids from Zagreb's markets and as I am a fan of their cheese, I have decided to start an initiative that would protect the Zagreb milkmaids and their tradition of selling cheese and sour cream in the city's markets as a cultural good. The pragmatic and political aims are even more apparent in the project that came from that decision. My intention was to pull all my artistic and non-artistic capabilities into the service of documenting the milkmaids and their position as an incredibly important part of Croatia's social reality. A civic and non-party political attitude and direction was important to me in that matter. My artistic genre is, after all, realism. Social realism.

<sup>27</sup> If it is a general task to establish, shape and strengthen communication among real people, then it is the purpose of particular artworks to deepen understanding between people by conveying certain information/content which encourages real people to make real contacts.

<sup>28</sup> The relation of the content of the work and public interest reflects in and establishes itself in the relevancy of the topic for a concrete place and particular social group.

<sup>29</sup> Enriching public discussion/public opinion/confrontation means to present the public with a new standpoint, which means making the previously unnoticed parts of reality visible. If we manage to influence an established opinion of a certain question/topic, then we can probably influence the reality affiliated with it.

<sup>30</sup> I always feel it is best to let people say what they want and how they want it. I always insist on the question: What do you think is important in connection to that particular matter?

<sup>31</sup> How to explain what makes my work different from other activities that deal with similar or apparently same issues? I think here I should invoke Kant's category of disinterested appreciation. If my task is communication among people, then it is communication that otherwise would not have happened, the one for which no other motive for appearing exists but free will.

<sup>32</sup> I have always cared about being useful. That I wish my work to have pragmatic and long term consequences. For it to achieve that, it is necessary that my artistic production becomes directed towards practical and meaningful goals of importance to the local community. And it is necessary to create affects/works/documents in collaboration with local people and according to their real needs. (One more socially and practically oriented definition of artwork.)





31. kolovoza 2002. godine na zagrebačkoj tržnici Dolac građanima-probleznima besplatno je podijeljeno 160 sještih sira i duplo toliko mlijeka vrhnja. **PRAVILU 1 PRAVILU 4 PRAVILU 6 PRAVILU 9**

Događanje upriličeno u sklopu Urbanog festivala, izvedeno u suradnji s tri mještara koje su radni vijek proveli na tržnici Dolac, organizirala je Lokalna baza za osvježavanje kulture [BLOK].

**PRAVILU 3 PRAVILU 10 PRAVILU 11** Dok su Marija Seničić, Katica Bleg i Marija Špoljar dijelile svoje proizvode, radna skupina Urbanog festivala dijelila je letke o potrebi zaštite mještara i poticala građane da se upisu u „Knjigu molbi za 22. stoljeće“. **PRAVILU 4 PRAVILU 5** Sakupljeno je 227 potpisa građana koji su na taj način dali podršku inicijativi i predloženom programu. **PRAVILU 9 PRAVILU 12** Naša inicijativa postavila si je za cilj spasiti od završetka tradicionalno zanimanje mještara.

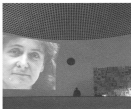
**PRAVILU 6 PRAVILU 12** Zanimanje je ugroženo novim zakonskim propisima, koji su dio procesa prilagodbe lokalnih zakona europskim. Budući da mještari od davnih vremena u gradu Zagrebu igraju važnu ulogu te uvelike doprinose posebnosti našega grada, željeli bismo potaknuti političku odluku koja mještare proglašava zaštićenim tradicionalnim zanimanjem. U okviru naše inicijative tijekom 2002.-2003. istražili smo i zabilježili situaciju i položaj zagrebačkih mještara te naznačili daljnje korake na uvid. U prosincu 2003. priredjena je izložba i okrugli stol, manja medijska kampanja te je pokrenut web site na kojem su 474 mještara dobile svoju osobnu stranicu. [www.sirivrhje.org](http://www.sirivrhje.org) **PRAVILU 2 PRAVILU 3 PRAVILU 5**

**PRAVILU 7 PRAVILU 8**

## ETIKA ZA UMJETNIKE I UMJETNICE U 12

### KRATKIH PRAVILA:

**PRAVILU 1** Svojom umjetničkom radom bavljenjem upostavi, dogodi i oblikuj svoju raspodjelu i suradnja/između komunikacije od jednog interesa među stvarnim ljudima u svojoj okolini. **PRAVILU 2** Održavaj definicije: etičke i ljepote umjetnosti. **PRAVILU 3** Svojom umjetničkom djelom razvodi i bavljenjem ljudima i stvarima koje su na taj način kopirane, klonirane i od mašina, 5. od javnog zanimanja: interesa, negacija apornosti umjetnosti. Za dokumentiranje. **PRAVILU 4** Održaj svoju raspodjelu tako da učiniš da te vidljivi princip/način prodaje nove stajališta. Kad je umjetnik miješa svoju djelo, promjeni se sa i u to vidljiva stvarnost. **PRAVILU 5** Održaj svoju raspodjelu tako da učiniš da te vidljivi princip/način prodaje nove stajališta. Kad je umjetnik miješa svoju djelo, promjeni se sa i u to vidljiva stvarnost. **PRAVILU 6** Održaj svoju raspodjelu tako da učiniš da te vidljivi princip/način prodaje nove stajališta. Kad je umjetnik miješa svoju djelo, promjeni se sa i u to vidljiva stvarnost. **PRAVILU 7** Svojom djelo na taj način kopirane, klonirane i od mašina, 5. od javnog zanimanja: interesa, negacija apornosti umjetnosti. Za dokumentiranje. **PRAVILU 8** Održaj svoju raspodjelu tako da učiniš da te vidljivi princip/način prodaje nove stajališta. Kad je umjetnik miješa svoju djelo, promjeni se sa i u to vidljiva stvarnost. **PRAVILU 9** Održaj svoju raspodjelu tako da učiniš da te vidljivi princip/način prodaje nove stajališta. Kad je umjetnik miješa svoju djelo, promjeni se sa i u to vidljiva stvarnost. **PRAVILU 10** Održaj svoju raspodjelu tako da učiniš da te vidljivi princip/način prodaje nove stajališta. Kad je umjetnik miješa svoju djelo, promjeni se sa i u to vidljiva stvarnost. **PRAVILU 11** Održaj svoju raspodjelu tako da učiniš da te vidljivi princip/način prodaje nove stajališta. Kad je umjetnik miješa svoju djelo, promjeni se sa i u to vidljiva stvarnost. **PRAVILU 12** Održaj svoju raspodjelu tako da učiniš da te vidljivi princip/način prodaje nove stajališta. Kad je umjetnik miješa svoju djelo, promjeni se sa i u to vidljiva stvarnost.



On the 31st of August 2002 we distributed 160 fresh cheeses and twice as many measures of sour cream to the citizens - persons-by at Zagreb's market Dolac free of charge. **RULE 1** **RULE 4** **RULE 6** **RULE 9** The event took place as a part of Urban Festival, realized in collaboration with three milkmaids that have spent their whole working life at the Dolac market, was organized by Local Base for Cultural Refreshment (BLOK). **RULE 5** **RULE 10** **RULE 11** While Miroslav Senecic, Katka Bieg and Marija Špoljar distributed their products, a working group of Urban Festival distributed leaflets stating the need to protect the milkmaids and persuade the citizens to sign their name in the "Book of Pleads for the 22nd Century". **RULE 4** **RULE 6** In all, 227 signatures of citizens that in that way stated their support for the initiative and proposed program were collected. **RULE 9** **RULE 10** Our initiative set as its goal to save the traditional occupation of the milkmaid from disappearance. **RULE 6** **RULE 12** The occupation is endangered by new legal regulation that is a part of the process of harmonization of local legislature with European standards. Because the milkmaids have for ages played an important role in the city of Zagreb, and because they greatly contribute to the distinctiveness of our city, we would like to induce a political decision to pronounce the occupation of the milkmaid a protected traditional occupation. As a part of our initiative, in the period during 2002 - 2003 we researched and recorded the situation and location of Zagreb's milkmaids and presented the data to the public. In December 2003 an exhibition and a round table took place, a small-scale media campaign was carried out and a web site was inaugurated with personal pages of 474 milkmaids. [www.urban-j.org](http://www.urban-j.org) **RULE 1** **RULE 3** **RULE 5** **RULE 7** **RULE 8**

#### AN ETHICS FOR ARTISTS IN 12 SHORT RULES:

- RULE 1** Through your artwork/engagement establish, enrich and shape public devotion/understanding/communication of public interest among real people in our surroundings. (Social definition of free and fine art.) **RULE 2** Through your artwork/engagement find and touch upon topics and problems that are useful, relevant and of interest, public interest that is, on the spot. (The region of abstract art, in favor of documentarism.) **RULE 3** Refresh public discussion by affecting new standpoints to the established perception/opinion. When established opinion is shaken, the respective reality will change. (The obligation of having a critical and independent attitude. A role of an opinion and pleasure.) **RULE 4** Make your artwork/engagement/ethically accessible to all. Include in your engagement those who are usually excluded. (For cultural democracy. On the unlimited right of use of all public institutions, surfaces and activities.) **RULE 5** Include those who are your subject into the creative/documentary process as much as possible. Let them decide how they will appear and what they will say. Hand over to them the control and responsibility for the form and content of their representation in the work in the greatest possible degree. Explain as much as you can about what you are doing and how you work. Do not present materials that the subjects are not satisfied with, or those they are indifferent to. Earn your right to present documentary material of other people by close collaboration with those very people, through their active participation. (For democracy and cultural democracy. Also for authors/creative/documentarism.) **RULE 6** Give gifts. Create works that relate to the people you work with as a present/artist, then give the people those works as gifts that are addressed and dedicated to them. Sometimes organize events that strengthen the feeling of humanity and equality between people you work with. **RULE 7** Create works in places in which artworks are usually not created. Display your work in surroundings in which artworks are usually not displayed. Play on cultural democracy. **RULE 8** Create new trends through your artworks, ideas, if possible as the ultimate criterion of evaluating an artwork. **RULE 9** Do not use public funds for private gain. Use public funds to create artworks that, as those described above, originate from and in the name of public interest, communicate with local communities and engage with their activity, and those that can never be used solely for private purposes or become exclusive private property. (The claim of ontological consequences of public funds and artistic work.) **RULE 10** Take into consideration the people who are subjects of your work, the people you include in your work, relate to them with due respect, state their names and treat them as your equals. (On sincerity and cultural democracy.) **RULE 11** Take into consideration fully the taste and aesthetic judgments of the people you work with. Thus conceived artworks are of equal value as works of artists, (rejection of the masterpiece.) **RULE 12** Your engagement must have real consequences and lead to a permanent change of your surroundings. In collaboration with the people around you create pragmatic, socially active, easily understood works, documents and events with truly determined practical causes according to the real needs of the place, time and people. This assumes that you (or previously thoroughly researched the location and the people. On activism.)

# Majeutika i sinkronicitet

## Razgovor s Borisom Baklom, Shadow Casters

Razgovara Una Baur

### Kakva je metoda Shadow Castersa?

Predložio bih ti nešto. Mislim da bi bilo fantastično kada bismo napravili dva intervjua s istim pitanjima, jedan u pola devet ujutro, jedan u pola devet navečer, jer bi vjerojatno odgovori bili potpuno drugađi, s obzirom na mogućnost prihvatanja informacija, a i energije. Sada je pola devet ujutro, na vrhuncu smo jutarnje energije, vrlo smo jang, mogli bismo trčati i razgovarati - do dvanaest ta energija gori i onda se počinje spuštati: tada počinje meditativna energija.

Evo, mislim da sam ti djelomično odgovorio na pitanje o metodi rada Shadow Castersa. Taj je metodi svojstvena dugotrajna priprema, kako core teama, tako i sudionika koji ulaze u projekt u svakom gradu u kojem taj projekt nastaje; sudionici se postupno upoznaju s pravilima igre, s načinom funkcioniranja projekta, postavljaju im se specifična pitanja kako bi oni sami došli do nekihvih rješenja... I onda, malo po malo, oni preuzimaju i grade ta pravila... Oni nama postavljaju pitanja i tako zajednički gradimo projekt. U osnovi svega je, dakle, posebna vrst majeutika, za koju je odgovoran i core team i novi sudionici. Sad smo prešli iz uvod, došli smo in medias res...

### Kako se ta pitanja konstruiraju: ona su pripremljena unaprijed, ona se prilagođavaju situaciji?

I jedno i drugo. Radili smo u šest gradova, od onih malih kao što su Ljubljana ili Graz, s nekoliko stotina tisuća stanovnika, do grada koji ima sedam milijuna stanovnika, kao što je New York. Naravno da su pripreme i razmišljanja specifična za svaki grad, kao i različiti problemi koji se tamo javljaju. Riječ je također o vrlo sofisticiranom obliku grupe dinamike. Iako sam projekt inicirao ja, sam sam mu dao i naslov, svaki je od članova core tima koji kontinuirano ili manje kontinuirano rade na projektu, donio jedan ogroman "paketić" svojih vlastitih radova. Katarina Pejović je, na primjer, dramaturginja i intermedijalna umjetnica koja je imala nekoliko profesionalnih "životi" na samom početku karijere, 80-ih godina, surađivala je s nekim našim starije generacije koji su označili jugoslavensku, hrvatsku scenu, poput Ljubile Platica ili Roberta Čuljiga; potom je radila na većini projekata kazališne frakcije NSK pokreta, Gledačica Sestre Scipione Nasice i u početnoj fazi Rdečeg plota; 1990-ih i 2000-ih je radila niz autorskih projekata, poput Enigmaphica, Somnartuma ili Vivalta, potom surađivala s brojnim protagonistima slovenske i europske scene, mahom koreografima, plesačima i intermedijalnim umjetnicima, kao što su Marko Kolnik, Mateja Bučar, grupa 42, Mike Hertz, Gerard Couty, te inicirala i sudjelovala u čitavom nizu projekata vezanih za kulturnu politiku Slovenije, ali i čitave regije. Mnogi od ovih umjetnika radili su na onom ogromnom, po meni revolucionarnom, projektu nEXPO. Radilo se o festivalu samoorganiziranih kulturnih formi, kombinaciji festivala, workshopa te konstantnog work-in-progress principa, koji se održavao mjesec dana 2000. godine u tri slovenska grada s izmjernima predavačima i studentima, u organizaciji Egon March instituta i Marka Kolnika. Rina Siotto, talijanska multimedijalna umjetnica i jedna od ko-autorica Shadow Castersa, posvetila je veći dio svog profesionalnog rada istraživanjima u raznim međunarodnim filmskim arhivama; glavni dio njenih aktivnosti su također izvedbene umjetnosti i specifične tehnike korištenja tijela koje se bave pažnjom i širenjem svijesnosti, uključujući različite pristupe poput body-mind centiranja, kontakt improvizacije, tehnika Harve Diarraza, bioenergetskog treninga, rebirthinga, joge i brojnih tehnika masaže - i sve je to iskustva na sebi svojstven način prilagođila potrebama projekta. Neki drugi ljudi su se mijenjali u tom core teamu, po pravilu oni koji bi bili zaduženi za područje weba: tako smo, na primjer, u Zagrebu i Bologni surađivali sa Cyrn, nizozemskom novomedijskom umjetnicom, web dizajnericom i pedagoginjom. Od svoje dvanaeste do osamnaeste godine ona je živjela u cyber cityju, njen je cijeli sustav emocija bio prenesen u virtualni svijet. S osamnaest godina shvatila je da ima tijelo, da je pri tome žensko, a na ki-borg i da postoji neki drugi svijet. Upravo je taj prijelaz iz virtualnog svijeta u fizički svijet, suvrat s odrastanjem, pubertetom i nadalje, bio fascinant. Cijeli je taj bazen informacija uložila u projekt Shadow Casters, kao što je i svaki čovjek donio svoj sustav i svoju metodologiju rada. No, zajedničko svim tim sustavima jest princip ili različite tehnike premještanja / izmještanja pogleda. To je jedna od tehnika na kojoj se bazira i sav moj rad. Majeutika i izmještanje pogleda: gledati poznato novim očima, nepoznato omdamcati, prepitkivati. Te su se stvari već manifestno pojavile u, primjerice, mom performansu-instalaciji, Stolpnik 1985, godine, koji je bio upravljen u mom vlastitom stanu, u jednom neiteatskom ambijentu - riječ je bila, dakle, o prostornom izmještanju. No ponekad toga, Stolpnik je

Boris Bakić: *Spisak izlazača banaka*, 1984./85.  
 primeri: Boris Bakić, Nicole Hewitt, Tomo Šavč  
 Georin, Marieta Lulic, Stanko Jurišić, Elia Agnelli  
 animo: Danka Tomasić

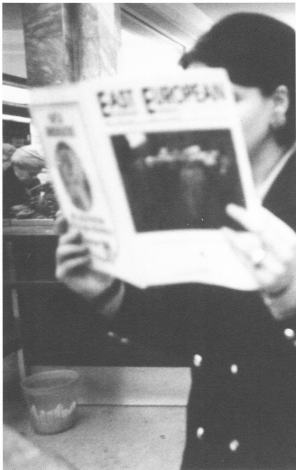


Boris Bakić: *Spisak izlazača banaka*, 1984./85.  
 Elia Agnelli, Boris Bakić, Marieta Lulic  
 animo: Danka Tomasić



Boris Bakul: Spectra životnejenj banaka, 1994-95.  
Natalia Lubetsk, Boris Bakul, Tonia Saveli: Dvan, Nikolai Hovut.

umetnik: Darko Tomali





izazvao i mnogo dublje nještiranje morisita: persifirao je jednu specifičnu izvedbenu situaciju, koju su neki kritičari doslovno pročitali, te sam ih kasnije morao demantirati. Pitali su da je to privatna izjava, jest, zato što sam koristio majku, oca i sestru kao likove, a to je bilo stoga što sam znao da je ljudima potrebna identifikacija... Da bih ljude upoznao s novom strukturom jezika, s novim kazališnim izrazom, morao sam koristiti poznate elemente kao što je privatni stan, kao što su likovi majke, oca, sestre. Ljudi se vrsuju za riječ majka, ona im stvara bujicu asocijacija, emocija. U Shadow Casterima, to izmještanje pogleda je ključno. Kada je, na primjer, Cym sudionicima Shadow Castera objašnjavala strukturu hiperteakta, izvela ih je iz našeg multimedijalnog laboratorija u park i objašnjavala im slatku travku i grončice, gradeći tako strukturu hiperteakta od realnih objekata. U New Yorku smo, pak, surađivali s Morganom Schwartzom, videourjetnikom i predavačem; u Ljubljani je to bila Monika Glahn, internet umjetnica i programerka, jedna od osnivačica raznih cyber prostora i kulturnih prostora u Njemačkoj, koja je surađivala s više platformi i umjetničkih grupa umjetnika te predavala na berlinskoj umjetničkoj akademiji u Beogradu nam se pridružio Vlada Žarić, web dizajner i tadašnji koordinator Multimedijalnog centra b67. Svakio je donio svoje iskustvo dinamike, ponekad i vrlo komplicirano: na primjer, u Ljubljani se dogodilo da je Monika tražila kontinuiranu evaluaciju koja je normalna za grupe dinamičke klasičnog tipa, koje mi tek sad učimo u Hrvatskoj - neposredniji, transparentniji itd. Kod Shadow Castera to se ne može uvijek taksativno primijeniti, zato što se ponekad radi s potpuno novim stvarima i neki su od nas ipak odgovorniji od drugih. Unutar cijele te grupe dinamike neki su od nas donijeli novac, izvršili sve pripreme, odgovori smo prema svim drugim segmentima tog, vlasti, ali i vlastitom iskustvu i, shodno tome, imamo drugačiji uvid u projekt.

**Kakav je bio odnos između vas koji ste "donijeli projekt" i onih koji su u njemu, recimo, "sudjelovali"?**

Prvi susret između nas i sudionika bio bi po pravilu "izrežan" tako da bi se, već na prvom kontaktu, počela graditi izvedbena, performenska situacija i označje. Drugim riječima, jednako radi na Shadow Casterima mi svaku i doslovno izuku situaciju tretiramo kao izvedbenu, kao kreativni čin; dopade, nestojimo generirati situacije u kojima su tek pojedine stvari kontrolirane, a ostale stvari prepuštamo tog grupnoj dinamici koja će provesti i izvesti novu situaciju. U početku, kad pripremamo projekt, mi iz core teamsa smo u prednosti jer znamo više, ali kasnije se to mijenja i to ovisi, naravno, i o grupi; neke grupe u hiraže, neke imaju veću moć kohezije, bržu mogućnost izmjene podataka. Prvi sastanak grupe u Bologni bio je organiziran u samom nenaslanom središtu grada, u posve netalesanskom okruženju, prepunom egzotične robe: posvuda tepisi, lonci iz Afrike, Azije, različiti instrumenti. Jedna im je gospođa zabavljala dobrodošlicu i pokazala im kako se stepenicama ide gore, na galeriju, gdje smo uveli jedan turski kanape s jastucima i s hranom... Pri prvom susretu umjetnici su dobili neke osnovne podatke, pravila, informacije o tome gdje će živjeti... Već nakon dva-tri dana grupa je nama počela postavljati pravila. Recimo, jedna grupa nas je, nizom poruka, dovela do stana u kojemu su živjeli, tim nam je porukama kompletno ikonografski kretanje kroz stan i pri tomu nas cijelo vrijeme animala s vanjskih balkona, a da mi toga nismo bili svjesni. Poslije smo taj materijal zajednički prođiskutovali i montirali.

U New Yorku smo, pak, trećeg dana rada imali domaćinsku situaciju krajnje natičih čitanja zadanih pravila: zajednička vježba određivala je da se sudionici podijele u manje grupe te da jedan vodi kroz grad s očeđenom namjerom, gradeći neku strukturu ili čak i priču, a drugi prati, dok jedan od članova core teamsa promatra cijelu situaciju: jedan je, dakle, svjedok, a drugi je neka vrsta ciceronea, što bi rekao Kvičda - to je bila osnovna forma. Tako se jedan sudionik odlučio na potragu za mjestima gdje živi i radi Woody Allen; neki su svoju priču htjeli ispričati koristeći grad kao scenografiju, a drugi su ljude ispitivali i stvarali od njih instant performere. Tako je Maria Stan, rumunjska umjetnica, ispričavala problem: "Znaš li ona dva torња? Bila sam tu prije desetak godina, strahno su mi se sviđali, a sad ih nikako ne mogu naći. Znaš li možda gdje su?" To je bilo, dakako, nakon jedanaestog naja. Na svu sreću, vratila se žive glavi iz tog "potraživanja". Međutim, kada smo gledali ili slušali dokumentirani materijal te vježbe i diskutovali, neki su Amerikanci iz naše skupine razbježali i doživjeli nemna stonove kada je ona predstavila svoje izražavanje. Premda i sam Amerikanac, M. Schwartz, koji je bio s njom kao član core teamsa, branio ju je jer je shvatio da se ona zahtjeva: njemu je to bilo jako duhovito. Problem je bio, međutim, mnogo dublji i složeniji i, između ostalog, podizao pitanje je i pitanje odgovornosti: od njenog statusa kao Rumunke u Americi, do čiji je otisk garantirao sam guverner države New York, do temeljnih pitanja odnosa etike i estetike. To je ista vrst etičko-estetičkog pitanja kao sa Jenny Holzer, kada je fiskale ročnice na naslovnicu njemačkih novina Süddeutsche Zeitung tinton lobozu pomiješano s krvlju beaanskih žena. Za koga je ona to, zapravo, radila: za svoju tatlinu ili za bosanske žene? Ja bih rekao: za svoju tatlinu. Drugo, ona na čemu insistiram u Shadow Casterima jest da se što manje kućne priljage doneše u projekt. Maria je, naime, ovu ideju imala prije no što je došla u New York i ušla u Shadow Castera. Poslije te svade takva joj se greška nikad više nije dogodila i ona je postala jedan od naj-čagoroprijem i najraspravnijih sudionika koje smo ikada imali u Shadow Casterima. Ona je, kroz diskusiju s ostalima, shvatila da je napravila nešto što je prekoristilo njena prava.

**Ne znam zašto bi to njeno pitanje bilo tako problematično. Američka percepcija svijeta, po kojoj svijet sede dokle sežu i granice Amerike, potpuno je nevjerovatna. U jednom sa Oprah showu govorilo o pružanju psihološke pomoći ljudima usred npr. Teksasa, koji su se bijeli izdali iz svojih kuća od straha od bombardiranja poslije pada Twinssa. O čemu mi pričamo?**

Maria je govorila i svojom akcijom potvrđivale upravo ovo što ti govoriš o Oprah Showu. Dat ću ti dva primjera. Specijal se ti kad je Martić bombardirao Zagreb? ...na...

Ti se ne sjediš nekih događaja iz recentne povijesti, i to tvoje vlastite, ali znaš nešto što je bilo toliko spektakularno. Bio sam u Italiji kada su se rušili Twinzi, Katana me je bila nazvala iz Baograda i rekla da je počeo treći svjetski rat. Gledali smo sve to u direktnom prijenosu na televiziji... Jedan od umjetnika koji je aplicirao za SC u New Yorku, Oliver Gembala, koji na žalost nije došao u New York, napravio je video na dan 11. 09. 2001. U trenutku kad se to događalo u New Yorku, bio je usred livčarskih planina, u brdima, i tamo je čuo prvu vijest o neakojvoj nesreći u New Yorku. Zatim je snimao kako u prijetelja traže radio ili televizijsku stanicu po kavanama u brdima da čuju što se zapravo dogodilo. Taj je video bio fenomenalan: oni jure po brdima, obilaze neke kofine u kojima sjede ljudi kojima je to sve daleko i nevažno. U New Yorku je to ipak nešto drugo...

**Uvijek je to ipak nešto drugo...**

...ali zaista ne možeš biti po Vukovaru i pitati: "Uj, pa gdje vam je onaj vodostan?" pogotovo zato što ti tada ležiš i ne riskiraš do kraja, jer računati da si umjetnik pa ćeš se izvući. Najgoranim je NY Vukovar. Mi smo prodiskutirali sve to. Ja sam bio protiv jer sam smatrao da ta akcija, to ideja nije bila inspirirana nadom s ostalim ljudima tamo u New Yorku i NY-om tada i ovdje, nego je ona to donijela u kofetu, formulirala je tu ideju prije dolaska. Čitava prva tri dana problem s tom umjetnikom je bio u tome da je ona valjda svoje ideje iz kofeta i nije dozvoljavala interakciju.

Ono što je bitno u Shadow Castersima upravo je interakcija i kolektivna dinamika koja je naravno (iako je vrlo komplikovana. No, svi smo mi iz core tima imali, u većoj ili manjoj mjeri, doticaja s iskustvom situacionista i psihogeografija i svim ostalim srodnim iskustvima. Dakle, ako je grupna dinamika bitna stvar, ako je insistiranje na neakom grupnom autorstvu bitno, ako je stvar u razmjeru iskustva, ako je Shadow Casters svojevrsni politički projekt koji insistira na procesu, a ne na produktu i tako dalje, onda su te stvari bitne i svaki umjetnik u takvom radu mora moći donositi odluke za koje je u stanju preuzeti odgovornost i mora moći predviđati posljedice za ostale sudionike projekta.

**U redu, a time se potpuno slažem...**

Ona je, na neki način, furala jer je postavljala druge u poziciju u koju sebe nije stavila, nije riskirala. Ono što mi tražimo u Shadow Castersima jest dramaturgija visokog rizika. Sam sebe dovodi u rizik, kao što dovodi u rizik nekog posjetioca, gledaoca, korienika krajnjeg proizvoda. To je, možda, ono što sam ja, od svih članova core tima, donio u najvećoj mjeri: ja insistiram na ukidanju klasične zaštitne mreže. Dvadeset i devet posto umjetnika funkcionira uz pomoć te mreže. Oni možda rade riskantne stvari, prepuštaju se, ali stalno imaju tu zaštitnu mrežu koja se zove umjetnost. U Shadow Castersima, barem šestdeset posto stvari koje se događaju nemaju nikakvo zaštitno mreže koja indicira da je riječ o umjetnosti. U tom su pogledu Shadow Castersi srodni projektu Sjedbe štovatelja Banaka.

Riječ je o nizu performansa koji su se odvijali tijekom 1994. i 1995. u bankama Zagreba, bez prethodnih najava da će se nešto dogoditi. U projektu su sudjelovali: Nicole Hewitt, Nataša Lušetić, Elia Agotić, Stanko Jurbašić, Tomo Šavlić Gacini, Katana Barić, Aleksandar Acier i ja. Temeljni princip funkcioniranja štovatelja bio je fade in / fade out: postoji izvedbena situacija, situacija koja se pojavljuje, koja se uvuče, ona je transparentna, ona je vidljiva, nešto se događa u njoj, koreografski je razrađena. Uvijek se, naravno, radi o koreografiji koja je posuđena iz realne situacije: stajanje u redu, ispijavanje čokova, a potom o radu na vidljivost te koreografije: recimo, usporevanje gesti ili kombinacija jedne geste koja je vrlo klasična, prihvatljiva u banci i jedne čudne geste, i tako dalje... U jednom trenutku vidljivost izvedbenog postroja jako prepoznatljiva. Na primjer, stajanje u redu, kad smo vjerojatno poprimili pokret osobe ispred nas. Sve to je, na neki način, funkcioniralo kao osoba pred nama: kad ona pogleda, pogledamo i mi, radi se o domino efektu usporavanja.

Sjedba štovatelja Banaka je, na neki način, bio manifest, politički projekt. On se događao u društvu u kojem je već sve bilo porađeno. Ljudi su hapsili, palili su zgrade, to nije imalo nikakve veze ni s nacionalnim, ni s političkim, nego prvenstveno s plaćkom, s golemom željom ljudi da opljačkaju druge ljude. Bez obzira jesu li to radili Srbi ili Hrvati, to je bila želja za pljačkom. Dok je Hrvatska bila nepodnošljiva, oni lažni rodoljubi su je napali iznutra. Dečki su bili na frontu, branili su s totalno sukladnom željom da postanu heroji, kao što, na neki način, svi mi želimo biti heroji. I tad se našli u prilici da ti za to vrijeme netko ubije mamu, okrade stan... A upravo su banke servisirale tu pljačku, one su pomogle Tudmanu, HDZ-u i cijeloj toj bandi da nas pokrade, one su davale, primjerice, po trinaest hipoteka! Zagrebačka banka u kojoj smo izvodili je dala trinaest hipoteka jednom jedinom poduzetku. To je nemoguće, ti kao građanin ne možeš dobiti na svoj vlastiti stan nijednu hipoteku ako nešto nije u redu. Znači, tim ljudima iz vlasti je bilo omogućeno da opljačkaju državu. Žena jednog našeg velikodostojnika je, kao vasa službenica jedne službe na Radio Zagrebu, trkala krtiče s listića svojih kolezika, a kasi je je sjedla u prvom redu katedrale i izlaza Stipinčev grob.

Podjavit ću da Sjedba štovatelja Banaka nastaje dvadeset četvrte godine. U jeku smo rata, u doba najprijornije situacije u Hrvatskoj, kada se umjetnici stalno žale da im HDZ ne daje novac, da nema publike, da nema čitavog, da kritika ne žali pisati o drugačijim stvarima, a i sami umjetnici se ne usuđuju, budimo iskreni, kao ni dan-danas, izgovarati određene rečenice. Meni su se ljudi dizali od stola kad sam dvadesetih godina govorio da ovo nije moja Hrvatska, i to iz straha, a ne zbog toga što sam mislio što što i ja. I sad mi radimo taj projekt u bankama koje su sjedišta moći, koje su crkve novog vjerskog vođe, tog plaćkaša, tog lopova. Jedna od akcija unutar performansa je, recimo, bila ovačeva: ja sam u bankama hrio mjenjati Titov znak za Tudmanov iste vrijednosti. Službenice su gotovo plakale od straha, nisu znale kako reagirati u takvoj situaciji. Radili se o vicu ili o obojnoj stvari? S druge strane, cijeli je projekt isplivao ljubav: mi smo obožavatelji banaka, mi štujemo lovu. Gle, ja sam jedan od osnivača Antiratne kampanje Hrvatska, pisao sam za Arhiv, znam koja se vrsta društvene



pa, ako hoćete, političke izjave više uz takav rad. Ti kažeš istinu, kažeš "Mercep je kriminalac", kažeš "Tuđman je lopov", i istog ti se časa završe sva vrata. Ne samo da ne možeš napraviti neke stvari - možda i možeš, možda će ti i dati neke novce da bar lučiš - ali istog je časa hoće podučiti djelovanje završeno; stavljen si u određenu ladu i imaš određenu etiketu, kao na primjer Puhovski. Puhovski napravi film o Lori, ali on već ima toliku etiketu da mu ljudi ne vjeruju. Štavišću je teško nekome koji ima etiketu čovjeka koji nije za Hrvatsku objasniti nekom drugom, običnom čovjeku da je to što radi dobro za Hrvatsku, da je to korisno, da je to srž nečega što može spasiti ovu zemlju i spasiti ono što je ostalo od nje - a nije baš puno ostalo, je l' ? Prva ideja za ovaj projekt - Občuvajmo Hrvatskog sabora - bila je da radimo rituale oko Hrvatskog sabora, da ljubimo zgradu sabora, da imamo slike Baksa... Da se bavimo totalnom persiflažom, da ti niko ne može reći, a da, zapravo, a druga strana, svima tom gestom govori: "Ljudi, ovi su ljudi lopovi, ovi su ljudi kriminalci..." A nemam zaštitne mreže! Kad je policija došla u banke, oni koji su je pozvali rekli su: "Ovi ljudi nešto rade u banci!" "Što rade?" "Nemamo pojma! Imaju lažni novac!" A taj lažni novac koji smo imali, bio je jedna novčanica 5 puta veća ili 5 puta manja od prave i samo s jedne strane fotokopirana. A policajac pitao: "Pa, je li to taj novac koji pokušavaju proturiti???" A direktorica banke, koja je inače poznata u vezi s pronalaganjem dječih fondova i kao prijateljica predsjednikove žene, više: "Znam ja što je njih posao!" Nama publika nije trebala, mi smo uvijek imali publiku. Razgovarao sam jednom s Daliborom Forečicom koji je namjeravao pisati o tome. Na žalost nije jer sam mu objasnio da ga ne mogu pozvati na izvedbu. Nikad nismo zvali nijednog kritičara. To je bio stav. Ako želite o tome pisati, pitajte o tome na osnovu koncepta. Možete razgovarati s nama, možete vidjeti fotografije, video, možete sve, ali ne možete to gledati - osim ako niste slučajni prolaznik - baš zbog toga što inače ne pitate o tim stvarima, zato što inače ne znate pisati o tim stvarima, zbog toga što taj projekt baš funkcionira autohtono i samodržano. Ne treba mu kritika, ne treba mu najava, ne treba mu prostor. Kostimi koje smo imali bili su od konfekcija Niki i Vesna. Dobili smo sponzorat! Obuća je dala cipele... sve je bilo moguće. I to u doba totalnog mraka, u kojemu su se svi opravdavali da je nemoguće raditi, da moraju lučiti; možda su tri čovjeka u čitavoj Hrvatskoj mogla reći da nešto ozbiljno rade. Sve što je tada funkcioniralo u artu u Hrvatskoj, funkcioniralo je uglavnom zahvaljujući Otvorenom društvu.

#### Kako ste uspjeli dobiti sponzorstvo?

Ispričao sam sponzorima sve što radimo, ali nisam govorio gdje će se stvar dogoditi, tako da je iz-gledalo kao da radimo u kazalištu. Govorili smo im da će tekstovi o tome biti objavljeni u časopisima... Već samo nabavka stvari bila je cijeli jedan performans. A niko nas nije direktno financirao. Probe smo imali u Makronici. Makronovi je tada bila u zgradi Mladost, preko puta Gundulićove. S njima sam već godinama prije surađivao... Radio sam tamo i kao kuhar elastica, a osim toga Željko Pejić je bio jedan od najaktivnijih suosnivača Antiratne kampanje Hrvatske.

No, da se vratim na samu Šljedbu: u trenutku kada izvedbena situacija u banci postane jako nepri-podnošljiva, ona nestane, samo ide u dissolve, u fade out, i ti više ne znaš je li to stvarno. Postoji stanovit Twilight Zone osjećaj, pitaj se jesi li ti to doista video. Sve to iskustvo se, naravno, kasnije prenijelo i u Shadow Castene.

Svaki i najmanji od projekta Šljedbe bio je osmišljen iz osnovne ideje i dodavao je smisao tom percep-tivnom pomaku. Svaka torba/letovka koju smo koristili u performansu bila je nekakja, a svatko je u svojoj uredio svoj mali prijenosni oltar.

Puno smo radili i s arhitektima, a ekonomisti su nam dolazili držati predavanja što je novac, što je glavnica, što su interesi, zaštitna kamata, vrijednost novca. S nama je radila i arhitektica Tanja Lacko, donosila nam je nacрте banaka, a mi smo po tim nacртima pripremali svaki pojedini performans. Postoji koreografija, na primjer, u kojoj Nataša, Nicole i ja u određenom trenutku sinkrono šapnjavamo nekakav formula. To je, dakle, jedna vrlo naivna situacija, s time da se to događa iznimomeno na tri na-zičita mjesta u banci. Poput plesača, radili smo puno na dah, na zvukove, bez glazbe jer se neprestano postavljalo pitanje koordinacije pokreta... To su stvari koje možda ubaciti potpuno neprim-jetno jer u takvoj situaciji netko stalno kašlje, čuje se disanje, ali ti, nakon tri mjeseca rada, naučiš i to upotrebljavati kao zvukove. U nekom se trenutku prekida rad na formulau (objašnjenje bi bilo to da ne znaš ispuniti formula), ostavljaš otvorenu torbu i odlaziš do nekog šaltera kako bi pitao službenika kako oti ispuniti taj formula, što je vrlo logična situacija, svaki se dan u banci događa da netko ne zna ispuniti formula. Ali s otvorenu torbu ostavljaš gdje si stajao - to je strašna stvar! Ostaviš primat vlas-nitvo u banci, koje je inače zaštićeno već zgradom banke, čuvanima, ostaviš otvorenu torbu, pogotovo s tim novčanicama za koje se ne zna jesu li prave ili lažne, to već stvara stalnovalju dramsku napetost u banci, tako, naravno, ti dolaziš do tog službenika i on, naravno, iznimno unaprijed pripreml-jeni tekst: "Da, to morate potpisati, a tu ide datum..."

Ta situacija završava, vraćamo se torbama, s time da se ja vraćam do Natašine torbe, Nataša se vraća do torbe Nicole Hewitt, a ona se vraća do moje torbe i nastavljam kao da se ništa nije dogodilo. To je ljudlo, u jednom se trenutku banka počinje vrijeti, niko više ne zna šta se dogodilo. S tim pr situacija mijenja se percepcija ljudi. Nisi im rekao: "Tuđman je lopov" ili "Svima u vrijeme materijalizma", nisi im direktno govorio nikakve parole, ali si tim pomicanjem percepcije obavio ljudima mogućnost da vide, da nauče gledati stvari oko sebe.

#### A kako ste reagirali kad bi vam netko prišao i pitao što radite?

Ti si u banci, radiš legitime stvari, to je tvoja crkva, radiš sve što je dopušteno u takvom prostoru, i u tome i jest stvar. Znali smo o svim bankama toliko da smo mogli upućivati ljude: na koji šalter da idu, kako da obavje stvari. Naravno, kad netko primjet što, zapravo, radimo, počne se smijati... a kada se i

službenici počnu smijati, pitati ih što je smiješno. Jednom se dogodilo da je neki čovjek počeo vikati: "Nemojte gledati mene, ja nisam s njima!". Račado to što radi na sve stavljaš okvir. I sve odjedanput zbog toga postaje začudno. Netko tko ima mali tik odjednom i nesvjesno postaje performer unutar ovakve situacije. Jedanput - mislim da su to bili Tomo Savio-Gecan i Stanko - su samo usporili kretanje i spustili torbe na pod. To je vidio jedan muškarac i pitao ženu do sebe je li i ona vidjela, pa kad je rekla da nije, on joj je odgradio to što je vidio. Nakon toga je troje ljudi počelo gledati njeđa, i tako je počelo povlačenje. Onda, na primjer, što se dogodilo u Privrednoj banci kad su nas prvi puta uhapšili. Tad je i Vil Matula bio prisutan...

#### Gledao je li je sudjelovao?

Gledao je. Gledao su i Mima Žager, ide Von Heinigen, Ivan Marušić Kili, Branka Stipčević, Mladen Stanićević... Likovi umjetnici, kustosi, koreografi, plesači, ljudi koji se bave time čime se i mi bavimo. Njima smo to poklanjali; po dvoje - troje ih je moglo prisustvovati. Dogovor je uvijek bio da se i oni ponašaju kako bi se inače ponašali u banci, da donesu računa... Na primjer, na jednom šalteru otvoriti račun, na drugom ga zatvoriti; raditi operacije koje su dozvoljene. Tko ti to može zabraniti? Ne postoji zabrana za takvu stvar.

#### Na temelju čega su vas onda hapsili?

Nisu nas uhapsili nego su nas privodili, to jest, zvali su nas na informativne razgovore. Stanko je, jednom prilikom, platio nešto sa svog računa. Stvarno je trebao uplatiti nešto pa je iskoristio tu priliku, kad smo već u banci, da uplati što je trebao. Snimao su nas, policija je dobila detaljan opis svih naših radnji. Zvali su Stanka doma i pitali ga o čemu se radi, pokazivali mu kompletan popis ljudi, opis svake osobe, koreografije opisane do zadnjeg detalja. U jednom su trenutku shvatili da se nešto čudno događa. Nisu znali što: priprema li se pljačka ili što? Nije to bilo ništa agresivno, ali postojao je određeni strah s njihove strane. Ja sam otišao na policiju umjesto Stanka, ali ništa se nije dogodilo jer nisu znali što bi s nama. U drugom je slučaju bilo puno agresivnije: ta direktorica banke, prijateljica Tudmanove žene, doslovce je vrištala. Napravila je totalnu paniku, dovela policiju i oni su priveli Nicole i Natašu jer su one zadržale ostale u banci. Mi, inače, ne ulazimo svi odjednom, nego jedan po jedan, kao što ljudi normalno idu u banku. Grupa se, zapravo, otomi u banci i onda, nakon nekakvih četrdeset minuta, izlazimo opet jedan po jedan. Policajci nisu znali što bi oni trebali napraviti i na koji bi način napisali prijavu. A direktorica banke je samo vikala "Znamo mi takve, znam ja tko stoji iza vas!". Međutim, nama niko nije ništa mogao. Projekt je tako i završen da ti ne mogu ništa. Nisi napravio nijedan proklat, predstava nikad nije najavljena, ne postoji plakat. Ali, to znači da ni za nas nema zaštite.

#### Znači, ti se ne pavađaš time da radiš umjetnički projekt?

Ako je netko agresivan prema tebi, to moraš pristojno riješiti. Par dana nakon što su nas priveli kao Sjedbu štovatelja banaka, ilao sam trgov bera Jelačića i zaustavio me čuvar iz banke, te iste Privredne banke, i ispričao se što je pozvao policiju, krivo mu je, ali morao je, direktorica je tražila i rekao mi je: "Morat ćemo takve primitivce kao što je ona jednog dana izbaci iz našeg grada." Naravno da si nakon toga ne treba kritika. To je najveća kritika koju ti netko može reći: Čovjek je nešto shvatio. Kasnije sam čuo priče ljudi koji su bili u bankama - da je netko čuo da se nešto događa; znači, ta je priča bila dalje.

To iskustvo se prenosi i u Shadow Casterse, kao nekakvo iskustvo grupe dinamičke, iskustvo projekta koji je nastao velikim ulaganjem grupnog znanja, raznih tehnika. Zapravo radi se o mom stalnom nastojanju da odem onakav principa konvencionalne hijerarhijske autor-sudradnici i gdje je cilj skupne akcije na kojoj se radi sinergijski rezultat. A i odnos prema autorstvu se naravno mijenja. Jer kad se zajednički nasti tenet, teško je reći tko je koliko ponio. Na primjer, naslov Sjedbe štovatelja banaka je Stankov naslov. Kad smo Nataša i ja počeli raditi, projekt se zvao Bank and Money Worshipers jer smo tražili lovu vani, nadali smo se da ćemo ipak neki novac moći naći od organizacija koje su bile za ovinu društvo. Nismo uspjeli, tako da smo imali, zapravo, engleski naslov BMW - Bank and Money Worshipers, imali smo i neki prijevod na hrvatski, ali je bio loš... Stanko ima jako razvijen osjećaj za hrvatski jezik - Sjedba štovatelja banaka, to zvuči jako hrvatski...

#### Gdje je bio prvi Shadow Casters?

Prvi je bio u Zagrebu. To je grad koji jako dobro poznajem. Za mene je grad svojevrsni hipertekst, banka vremena, posmatrač memorije, prostorno-ideološki koncept; znam ideologiju svakog prostora u ovom gradu, znam njegovo sjedenje. To je nešto na čemu uvijek insistiram kad radim, čak i u klasičnim teatarskim prostorima. Svaki prostor ima svoju ideologiju, sumu onoga što se dogodilo prije, nekakvo svoje sjedenje. Zadržim sam deset godina proveo gotovo pola vremena vani, pa sam dosta i izgubio. Neki su se promjene dogodile, tako da sam se morao prisjećati, morao sam ga ponovo otkriti. U projektu je bilo ljudi koji su poznavali Zagreb ili koji su nekad živjeli u Zagrebu, ali više od pola ljudi bilo je izvana i to je davalo nevjerovatan novi uvid. To je jedna od karakteristika Shadow Casterse kao projekta: imati ljude koji poznaju grad, koji imaju nekakvo mišljenje o tom gradu i ljude koji se po prvi put susreću s tim gradom. Dat ću ti jedan primjer kako funkcionira Shadow Casters. U Beogradu je u projektu sudjelovale jedna fenomenalna mlada umjetnica, Mirjana Boba Stojadinović, koja je inače Beogradianka; po njenim planovima pred početak projekta otkrivali njen način razmišljanja i točno viditi da je to žena koja razumije bit Shadow Casterse: ne kada je projekt počeo, došlo je do krize jer joj ta gomila novih informacija o njejoj zemlji, o njenom gradu, od nas koji smo tamo došli, nije bila

podnožje. Pojavila se talasina, nacionalni ponos, stoh, sve ju je počelo užasno nervirati, a prije svega taj napad drugih kultura na tvoju kulturu koje nisi ni svestan - jer ti svoje kulture, gotovo po pravilu, nisi svestan: ti u njoj živiš. Kad te nešto nešto pita o tvom gradu, neke stvari ne znaš ni izgovoriti, a sve ih znaš, nisi ni svestan koju ogromnu banku podataka imaš, dok se ne suočiš s tim. Nakon tri - četiri dana rekla je da ne može. Osjećao sam da kriza raste, te noći smo bili kod nje, ali mi nikad ne idemo za tim...

#### Kako "bili kod nje"? Niste li svi živjeli zajedno?

Ne, žili se u različitim stanovima. Poslije ću ti objasniti. Važno je spomenuti da mi teško tome da se konflikt nikad ne zatamnjuje, radimo na tome da dođe do eskalacije konflikta i pretvaranja te konfliktnje energije u kreativnu energiju. Ne bismo nekoga tatolili, želimo da taj čir izbije, želimo totalnu kulminaciju krize zato što smatramo da je konflikt korisna stvar, kao i bolest i simptomi bolesti koji su znak zdravlja tijela koje se bori protiv nečega. Ovak sam pogled naslijedio iz bavljenja francim, bavljenja tijelom na jedan drugi način. Bilo nam je jasno da se na sljedeći dan kriza razbuktati. Nismo znali kako. Sljedeći dan se pojavila u testu, radili smo u Resu, s koferom i rekla: "Ja odazim". Razgovarali smo s njom, zajedno, pojedinačno. Na kraju sam joj rekao da ode prošetati, ona je uzela kofer i otišla. Nakon dva sata se vratila. Tako nastavila, otišla je na Kalemegdan, sjela na kupu i zaspala. Pola sata kasnije probudila se, kofer je bio tamo, ljudi su i dalje preoteli, bio je jasn, sunčan dan. Ono što ju je mučilo, to izmještanje pogleda na vlastiti svijet koji joj je lupalo na dva vrata otvako se našla u Shadow Castlesima, sad je se izmještilo - li, točnije rečeno, smjestilo u izmještanju - na pravi, organski način. Ona, naime, nikad u životu nije zaspala u parku, u svom rodnom gradu. To je posebna vrst sinkronizeta. Mi se u Shadow Castlesima intenzivno bavimo principom sinkronizeta: radimo na izazivanju sinkronizeta, stvaranju situacija koje ne možemo racionalno prihvatiti, već koje prihvaćamo svojim cjelokupnim aktivnim sudjelovanjem. Situaciju treba modi preokrenuti. Evo i jednog iznervnog primjera sinkronizeta: u Zagrebu je performer Angelo di Bello bio jedini sudionik s automobilom. Stalno je razgovarao ljude i stalno se gubio: nije imao nikakvu sposobnost orijentacije. Tako je on cijelu svoju priču unutar Shadow Castersa napravio u i o gubljenju, kao osoba koja stalno negdje stigne, ima točan plan, ali se stalno gubi. U svom one-person performansu vodio je ljude po gradu tako da oni vode njega, ali bi ih izprovocirao da se izgube i onda je iz toga situacije dalje izrastala. Njegova je priča uvijek završavala u nepuštenu letnom kinu na Tuškanicu, u mirnom maku. S velikom baterijom bi osvijetlio veliku zapuštenu platno i s malog diktafona pustio zvuk vlaka - kao hommage braći Lumière. Iz kina bi on i njegova pratilacila šli do ulice i sjeli u auto da se vrste u teatar, to jest, na mjesto gdje se događa stvar. Zadržali vožeri izvedba, pred sam početak, razbio je auto. Zadržao se u tramvaju. U auto je bio petoro ljudi iz ekipe. Nista im se nije dogodilo. Kao da je Angelo cijelo vrijeme, svojom osobnom ali i transponiranom pričom o autu i gubljenju, privlačio taj događaj. U Bologni se, pak, dogodila jedna druga stvar, vrlo Shadow Castersa: jedan je dio ekipe cijelo vrijeme mislio da je cijeli projekt neka vrst čudne prijevare, da je sve izmisljeno. U stanovima u kojima se živjelo postavljali smo neke čudne predmete na čudna mjesta i, tijekom tih petnaest ili dvadeset dana rada, oni bi otkrili te predmete, budući da žive u tom stanu. I onda bi ih taj predmet natjerao da propitkuju što je još u tom stanu pravo jer, naravno, ti stanovi u koje oni dolaze su stanovi u kojima ljudi žive, ali s tim posebnim elementima sve se drugo dovodi u pitanje. Na primjer, ta grupa u Bologni je razmišljala o tome jesmo li mi u tom stanu doradili svaki detalj. Je li svaka fotografija na zidu napravljena za potrebe projekta. Naime, oni su sebi ikonstruirali cijelu priču...

#### ...Je li sve to prostor koji možda čitati...?

Je li to prostor koji možda čitati kao umjetno napravljen ili je to prostor koji čitati zato što netko u njemu živi? Čitati li stvarni život ljudi ili je tati netko napravio sugestiju, konstrukciju života? Evo još jedne bolognske priče: nakon jedne vrlo intenzivne probe, jednog jakog performansa treninga i krize, dvije umjetnice odlaze u stan i otključavaju ga, stome ključ. To su ogromna blindirana vrata, unutra su kompjuter, dva njihova odjeća, to je stan u koji da se za par dana morati uvesti druga grupa jer su se mijenjali u tim stanovima da bi svi prošli sve stanove i da bi svi ti stanovi postali mjesta rade. Žovu nas, očigledno, pitaju što da rade u deset navečer, ne mogu ući u stan. Stavljamo ih u situaciju izbora - mogu spavati kod jedne članice grupe koja je iz Bologne, što bi značilo da djelomično izađe iz projekta ili situaciju privremeno riješi pronalazejem alternativnog smještaja. Našli smo jedno skladište naših prijatelja i tamo smo improvizirali prenoćište, spavali su na madracima, na kartonskim kutijama...

#### Zašto je to skladište bilo u redu, a prespavati u stanu nekoga tko živi u Bologni bi značilo izlazak iz projekta?

Zato što je to privatni stan sudionika projekta. Nema ničega kreativnog u tom rješenju. Odučili smo se za novu situaciju, ali smo zajedno u prostor koji nitko od nas ne poznaje. Za to vrijeme grupa se grupa mima bavila svojim umjetničkim zadacima, ne znajući ništa o drami prve grupe. Tako cijeli sljedeći dan oblikujemo kao razmjenu informacija u hiperkontekstu grada. Sudionici obavljaju svoja putovanja kroz grad, tražuju se naći u određenom kafiću, restoranu, u različitim nepoznatim dijelovima grada, po jedan iz svake ekipe, i tražuju jedni drugima prenijeti informacije o prethodnoj večeri. Dakle, postoji prizivanje sinkronizeta i onda se postavlja pitanje kako koristiti priliku koja se razvije iz novonastale situacije, kako je pretvoriti u novu kreativnu situaciju.

Što se događa s tragovima koji ostaju, sa snimkama, s torsičnim zapisima, sa crtežima, s tragov-

## Ima projekta...?

Svaki Shadow Casters ima dvije faze. Prva faza je istraživanje, ona je upoznavanje grada, ispitivanje kako funkcioniše tmi i kako se osjećaju grupna dinamika. Prva faza funkcionira i kao stvaranje jednog materijala, tina koji bi realizirao drugu fazu. Druga faza je avantura koja, poput potjere za blagom ili psihogeografskog situacionističkog istraživanja, vodi posjetitelje u nove i neistražene urbane situacije, u javne i privatne prostore, daje im novi uvid u poznata mjesta i pruža mogućnost interaktivnog sudjelovanja u životu grada.

Publika, dakle, sledi tragove koje im umjetnici ostavljaju i svojim odlukama oblikuje vlastita putovanja, ispisujući svoja osobna iskustva u unaprijed predviđenim situacijama u građevnom knjižicu. Taj materijal se pohranjuje u zajednički database za stvaranje sledećih projekata ili prezentacijskog materijala projekta. Dogovor je da se materijal godinu dana ne koristi u pojedinačne autorske svrhe. Nakon toga umjetnici raspolažu i materijalom i gotovim proizvodima projekta.

## Je li to obilježeno kao projekt Shadow Casters u kasnijoj upotrebi?

Da, naravno. Ti pojedinačni projekti bi trebali imati oznaku da su napravljeni u okviru projekta Shadow Casters, ali to su i autorski projekti Žane Ivanove, Nataše Radović..., ljudi koji su radili na projektu i koji su iz toga materijala kasnije napravili svoje projekte. Pablo Assumpcao je, recimo, napravio ogroman projekt u Brazilu - istraživanje jednog grada na osnovi Shadow Castersa - i svojevremeno je naveo da je projekt napravio "zahvaljujući Shadow Castersima". Kad sastavljamo ekipu za neki novi grad, odokup- nati e-mail korespondencija uvijek ide u bcc-u svim ranijim suradnicima. Oni se ne uključuju u kon- verzaciju prije nego li projekt krene, ali daju nam savjete, kontroliraju situaciju.

Od dosadašnjeg materijala Shadow Castersa trenutno pripremamo novu video prezentaciju projekta, a napraviti ćemo i DVD s različitim filmovima za svaki grad. Također radimo i na knjizi koja bi trebala izći sredinom sledeće godine, u suradnji s Uredom za društveno planiranje i razvoj grada. Već smo napravili strukturu. Osim što postoje zvučni i video materijal, postoje i fotografije i tekstovi: naime, svaka kuća u kojoj smo radili u svakom od gradova ima svoj posebni dnevnik. Ti dnevnici su zaleta umjetnička djela. To su knjige koje su igrle, dobele teku izrečanih stranica, ispisani dnevnici, umjetni- ci su u njih upisivali snove, vježbe, pa i radne odnose, jer nakon određenog vremena i sami počinju na- dići u stanu, izmišljajući vježbe jedni za druge. A kada napuštaju stanove, zadetak im je pripremiti stan za novu ekipu.

## Mogu ga izrežirati...

Mogu ga izrežirati kako god hoće. Zadnji dan odlaska radili su neku vrstu rituala oproštaja od stana - ako žele mogu nas zvati - ako ne, ne moraju. Na primjer, u Zagrebu u vili Pauker napravili su feroce- narnu predstavu, šteta što je nismo u potpunosti snimili. Napravili su performans koji kreće izvana, a nama su rekli da pošaljemo SMS kad budemo blizu kuće. Kad smo se približili kući, ona je svijetla na različite načine, vrata su se otvarala, prozori, bili su se glasovi iz kuće koji te dozivaju: zatim se penjao na brdo iz kuće, tamo pored klupe stoji natpis "sjednite", sedneš pored klupe, gledaš: ta kuća ima to brdo odmah iza tako da je cijela transparentna: sjediš na brdu i vidiš sve soba, kuća ima dva kofa; scene su se počele događati po tim katovima. Nakon toga se sve pogasilo, čuo se glas: "uđite unutra", ušli smo unutra, vodili su nas, zatvorili su nam oči... Napravili su kompletan ritual oproštaja od zgrade kroz predstavu.

## Vi ste selektirali filmove?

Mi smo selektirali, mi smo stali materijale i ostalim starim Shadow Castersima, ali na kraju bi čine team napravio završni odabir. U svakom smo gradu ljude iz dotičnog grada uvijek vidjeli prije svih ostalih. Njima je uvijek najteže. Lako je nekome tko dođe izvana, tko dolazi iz Evrope u New York i odmah je da se slededih 25 dana posveti projektu. Kako ćeš ti svoj privatni život spriječiti da ne prođe u to, kako ćeš učiniti da ne ugrožava ni tebe, ni sve ostale. To će izmještanje pogleda za tebe bit puno agresivnije jer ti imaš zadanu i blisku privatnu situaciju. Tvoja je situacija javna: neka stvari u svojoj svakodnevici propitkujes zato što ti se dogodilo nešto što te je na to natjeralo, ali uglavnom ih ne propitkujes jer su one imanentne tebi, ti naspontanije završes za ugao i odlaziš u tom smjeru...

## Ali to je sada najinteresantnija pozicija...

Po jest, ali je i jako opasna...

Opasna je, ali to je upravo ta situacija u kojoj ne možeš prepoznati gdje je povučena orla, gdje se radi o projektu, a gdje o onom što projekt nije i što uopće znači ta razlika...

U Shadow Castersima ti, kao sudionik, moraš sve kontrolirati, svaku situaciju. Tražili smo da sudionici vode evidenciju o svemu: jedni o drugima, o sobi samima, o načinu na koji osvajaju prostor ostavljan- jem tragova. U Zagrebu je jednoj sudionici iz grada sve to bilo isušilo; povrh toga joj je i teta umrla pa je morala ići na sprovod. Tako je ona, nakon tri dana, izašla iz projekta. Onda se nakon dva dana htjela opet vratiti, ali više nije mogla jer je projekt previše odmakao.

Imaš li ti pravo, je li to predviđeno u projektu da ti i svoj život uneseš u projekt ili se ponašaš kao da si ti...

...gost...



Shadow Casterska, priči o odgovornosti, jer on, Kafka, govori: supstituirat ću strah od smrti strahom od diskontinuiteta. Kafka govori o tome da naš strah od diskontinuiteta, naš strah od smrti ili strah generalno, proizlodi sve one kompromise, sve one ustupke lošim navikama koje dovode do toga da Josef K. bude optuđen, ali on je optužen od samog sebe, on je optužen samim time što je žu. Uhićen u samoga sebe. Procesa nije metafora nekakvog određene sudiskoga sistema! Kafka je, istina, bio upućen u sudstvo jer je radio kao odvjetnik u osiguravajućem društvu, to je bila njegova svakodnevica, ali njega je zanimalo gdje je čovjekova odgovornost u svemu tome, kako čovjek može doći do podatka ili rješenja kada niti ne zna da bi mu podatak nedostajao. On je u svojim djelima shvatio lingvističke labirinte i lingvističke kaveze i, on prolaze svoje likove da izgovaraju određene rečenice; totalitarizam Kafke sadržan je, dakle, u tekstu, sadržan je u tome kako on eksperimentira sa svojim likovima. A radi to tako da lik dovodi do nemoguća situacije i da mu u toj nemogućoj situaciji ne daje pravu informaciju o tome što ga je tamo dovelo, tj. uskrađuje mu onu informaciju koja bi mu omogućila da izmjesti svoj pogled, da vidi što mu nedostaje i kako tu situaciju rješiti. To je, zapravo, ono što se sada događa u Americi, ali na jednoj drugoj razini. U Americi imamo posla s nacijom kojoj su osnovne informacije o sebi i svijetu oduzete, kojoj je možak lepran, i gdje su kriminalni stojećima na vlasti.

Kafka eksperimentira upravo s tim što se događa kada ljudima oduzmeš bitnu informaciju o onome što im nedostaje, a oni taj nedostatak ne mogu percipirati, i tako ih smješta u situaciju Josefa K. On je užasno arogantan, taj Josef K., stalno pokušava biti duhovit u situacijama u kojima uopće ne bi trebao biti, ulazi u konflikt s ljudima koji bi mu mogli pomoći. Kafka postavlja tu situaciju u eksperimentalne uvjete. Čovjek ima trideset godina, slavimo njegov rođendan, a na njegov trideset i prvi rođendan će ga ubiti; to je totalni eksperiment, a upravo to svi zaboravljaju u svojim interpretacijama; bave se jeftinim političkim podmetanjima, a Kafka govori isključivo o odgovornosti pojedinca spram društva, spram porodice, spram religije i nacije; on prolazi sve vrste identita, neki imanentno, neki transparentno, neki posredno. Krenuli smo od Deleuzea i Gattaria jer smo našli na njihovu knjigu o Kafki: Kafka ili "Thema minorog književnosti". Radi se o književnosti njemačkog jezika unutar češkog govornog područja, a on je još i Židov. To je jedna minorna književnost, književnost drugoga u drugome. Kafka je pridjev ta drugosti na treću, Židov koji pise na njemačkom u Češkoj. Taj konflikt koji su Židovi u Češkoj imali spram Čeha i Nijemaca: bili između dva nacionalizma i ne biti nacionalist Židov, Kafka je zaista egzemplaran u tome. Deleuze i Guattari u tom tekstu o minornoj književnosti spominju priču u Kafkinim dnevnicima koju niko nikada ne spominje, a to je San, koju koristimo na kraju predstave - to je osim Legendae o Židovu jedini dio Processa koji je objavljen odvojeno od romana. Također postoje strahovite razlike u izdanjima, postoji jedno beogradsko izdanje, jedno sarajevsko izdanje i jedno zagrebačko izdanje i ta se izdanja dosta razlikuju. Monolog s kojim mi inače završavamo glavni korpus predstave gdje lik kaže, u beogradskom i sarajevskom izdanju, "Ona ne zna", a u hrvatskom i talijanskom prevodu ta njemačko originalu, koje sam prepio, stoji "Ona zna", a to potpuno mijenja čitanje.

U Procesu Gradu nemaš jednog Josefa K., glumi se izmjenjuju cijelo vrijeme u svim likovima, i to je nastavak u iskustvu Shadow Castersa. Bili smo još dalje, pa se i unutar scena mijenjamo - stalinim promjenama motrišta održavamo kontinuitet i time ističemo hipertekstualnost i Kafkinog djela i naš pristup izvedbenim umjetnostima. S druge strane postoji inspiriranost filmskim izlascima Orsona Wellesa koji je odredio intermedijalni dio projekta. Najvažnije je da Proces, Grad za nas nije završen, on ide dalje, imamo još dva dijela koje su puno iznervirani vezana s iskustvom Shadow Casters-a jer će se događati u gradu, na ulicama - bit će to ispreplitanje urbanog hiperteksta i višeslojnosti Kafkinog djela.

#### **Zašto se ta tri dijela nisu simultano dogodila?**

Radiš danas u Hrvatskoj neku vrstu ozbiljnog strahovačkog kazališta, ako nemaš infrastrukturu, ako nemaš instituciju koja stoji iza tebe, gotovo je nemoguće. U početku nisam namjeravao igrati u Procesu, nije mi padalo na pamet da to radim. To je gotovo shizofrena pozicija. Radi se o komplikovanoj strukturi gdje postoji sedam ili osam kamera koje te snimaju i moraš ih izdrižati, izmisliti svaki komad... Kad koja kamera snima, što snima, predložiti rješenja i ujedno osigurati otvorenu strukturu. To se predstava kontinuirano mijenja, ona ni jednom nije bila ista, niti što se tiče viđenja stvari, niti što se tiče igre glumaca, ona se mijenja u odabiru scena. U jednom trenutku radi - da bih spasio projekt - morao sam ući u predstavu kako bih izmislila povjask sve jer su neki ljudi počeli izlaziti. Sveo sam projekt na nukleus koji se mogao kontrolirati, a to je bilo troje glumaca i dvoje VJ-a, s tim da sam u zadnji čas našao još jednog suradnika, Josipa Viskovića, koji je spasio projekt. Rekao sam mu da mi treba čovjek izvana koji će zadržati par dana prije predstave s dramaturgom prolaziti stvari. Da nije u zadnji čas dobio poziv Dana Hrvatskog filma koji nam je omogućio vidljivost i dao nam nekakav konkretan vremenski limit, tekao bismo uspjeli završiti projekt. Da ne govorim o drugome i trećem djelu koji traži izmjenjivanje kamiona, pretvaranje kamiona u ogromne krevete koji će po gradu voziti ljude koji će ležati...

#### **Ali hoće se dogoditi?**

To će se dogoditi, radimo na tome da se dogodi. S time da je sve to užasno smiješno, pa mi govorimo o projektu koji košta koliko i dvije kutije šibica. Strahoviti broj talentiranih ljudi u ovom gradu je oduzeta zbog uvjeta proizvodnje ili su se stavili u nekakve svoje male kontrolirane ladice.

#### **Što ti misliš kako se to dogodilo?**

To je odraz onoga što se dogodilo u političkoj sferi, kao posljedica osjećaja totalne nemoci. Sjećam se kada je krenula cijela konfliktna situacija u Jugoslaviji, u Hrvatskoj, i sve nam se činilo da progresivno mišljenje ipak prevladava, a onda odjednom shvatili da je taj tvoj incestuozni krug razumnih ljudi užasno

mal. Meni je od samog početka bilo jasno da će se dogoditi zlobni, čak sam ih i sanjao, imao sam noćne more, na dan prije utakmice Dinamo-Cveta Zvezda išao sam u London i sanjao sam sanjan, usjede koji koju jedni druge. Kad se sve to i dogodilo, kada su ome legije harale po Pakracima, Gospićima i tako dalje, kad su četnici krali, Arkanovci - istog mi je časa bilo jasno i to da ćemo jednog dana ponovno imati vlak za Beograd. Kao posljedica tog stanja cijeli se niz izvedbenih autora zatvorio u nešto što je varij logično, a to je to protivljenje jezika. Mi imamo tu tradiciju u Hrvatskoj, u Jugoslaviji, i s nekim amno stvarima eksperimentalni puno prije nego oni vani, ali to sada ovdje više nije problem; mislim, to nije tema kojom se sada trebamo baviti. U ovom se trenutku moramo baviti konjima stvarnosti, moramo stvoriti nove temelje kontinuiteta.

#### Raci mi o krizama u tvom radu?

Ako hoće nešto ozbiljno reći, stalno sebe dovodi u pitanje. U tom radu, od sredine osamdesetih godina moj je put bio vrlo jasan. Nije bio jednostavan jer sam uglavnom odušao od svoje karijere glumca ili redatelja u neakom mainstream kazalištu, i u tom trenutku sam bio apsolutno jedini koji je to napravio. U tom trenutku nije postojalo ništa slično. Dapače: Biscovac je odustao od svoje alternativne pozicije i počeo studirati na Akademiji da bi dobio legitimitet rada. Počeo je asistirati Juvenčiću, iz neke off situacije kreće je u mainstream. "Pozdravi", nisu više postojali, "Kugla" se malo umirila, postojalo je relativno dobro ili manje dobro klasično kazalište. Što se vidljivosti rada tiče, jedino što tada postoji jest blagonaklonost Centra za kulturu koji će ti dati prostor i eventualno opremu. Do sredine osamdeset nemam ni festivala koji bi te prikazali; tek u tom trenutku nastaju festivali kao što su Eurokaz, FIAT i drugi. Nakon odluke da izađem iz mainstream kazališta i nastavim u neakom svom istraživanju, tj. da se pustim, kao što bi rekao Guy Debord, "vrkudanju" na otvorenom moru, bilo je jednostavno. S jedne sam strane radio komercijalne poslove, snimao sam filmove, za televiziju, za radio, snimio sam nekoliko međunarodnih filmskih koprodukcija, što mi je omogućilo financijsku neovisnost. Uvijek sam projekte radio uz pomoć sponzora. Uvijek bismo sami skupili određeni novac ili materijalna sredstva i potom išli u pregovore s produkcijskom kućama kao što je to bio CKD, Galerija PM, Galerija SC ili neki Centar za kulturu, ili pak kasnije OKK.

Devedeset i prve godine, sa svim tim ljudima u Hrvatskoj i Jugoslaviji, zaključio sam da umjetnost koju radim više nema sniše. Činilo mi se to besmislenim spram svega što se događalo oko mene - sve je bilo jedna velika lažna predstava: ljudima se mahalo barjakom sa šahomomom ili čisti S, a otprilike im se vadilo novčanik iz džepa. Video sam, s druge strane, kao jedan od osnivača Antirne kampanje Hrvatske, da direktnom političkom akcijom na uspjeham učini dovoljno dobra, koliko bih htio, da ne uspijevam spriječiti to silno zlo i manipulaciju i počeo sam se baviti drugačijim političkim radom ili neakom političko - socijalnim projektima. Prvo, zapravo, sakupljanjem energije, energije da bih nešto uspio napraviti, tako da godinu i pol dana nisam ništa realizirao u umjetnosti. Nisam otišao ni na jednu kazališnu predstavu, ni na jedan film, nitko! Htio sam se očistiti od svega toga i bavio sam se uključivo pomaganjem drugim ljudima, direktno ili indirektno, i proučavanjem oblika zdravog života, meditacije, ekologije, prikupljanjem sredstava za Antirnu kampanju i slično. U međuvremenu mi je postalo jasno da je jedino putem gnusne dinamike, umreženja, moguće nešto napraviti te tada nastaju prvi moji projekti koji tako funkcioniraju, koji su tada i u evropskom kontekstu novost. Tada te stvari nisu bile tako transparentne kao danas. Nisu bile ni dio evropske politike, da na govorniku da nisu sve stvari bile tako proučavane i sofisticirane kao što su danas. Video sam kako funkcionira nevladin sektor u drugim zemljama ili kako funkcionira mirovni pokret i humanitarna organizacije po cijelom svijetu. Shvatio sam da kao apokaliptički autor Gesamtkunstwerke nemam više što ponuditi. Naravno da je moj osobni pogled i dalje specifičan i da on može biti važan dio jedne kolektivne priče.

Iz ovog tog promišljanja nastaju 1993. godine projekti kao što su Flying University u Belgiji, jedna utopijska vizija, zasnovana na socio-političkoj analizi stanja stvari u svijetu, projekt koji preispituje fenomen identiteta i identifikacije u svijetu tragedije jugoslavenskih ratova te procesa ujedinjavanja Evrope i planira za ostvarenje novog koncepta stvarnosti, lične manipulacije društva, obitelji, nacije, religije, etnosa, generacije, seksa, službe, škole, ideologije, povijesti i novca. Potom je tu i Elterh Stofors, u suradnji s Ivanom Momčilović, Alastom Kurtom te Ivanom Čeković, planiran u okviru manifestacije Luxemburg Kulturna prijestolnica Evrope 1995. koji, na žalost, nije doživio svoju punu realizaciju. Da jest, bio bi jedan od prvih koji je koristio internet - tada u povoju - na način na koji se danas često koristi, u njegovoj, ujetno rečeno, adolescentskoj fazi: kao medij funkcionalne razmjene moći, znanja i kreativnosti, kao oruđe za stjecanje cjelovitog uvida u strukturu kolektivnog stvaranja. Nakon jednogodišnjeg rada na projektima na kojima je surađivalo 30-ak međunarodnih umjetnika, ovi bi bili podijeljeni u tri kategorije - ostvareni projekti, licitacija ideja za moguću realizaciju u drugom kontekstu i utopije - i predstavljani u tri luksemburška dvorca. Paralelno su se odvijale radionice kreativnog života i rada, strukturirane po holističkim i interdisciplinarnim principima, koji će nešto kasnije postati formulom na kojoj svoj rad zasniavaju takve znamenite škole poput briselskog P.A.R.T.S. ili amsterdamskog Desarts. Projekt nije ostvaren zbog toga što luksemburška vlada nije u tom trenutku pojmanju kulture vidjela svoj interes i odlučila se za jednu klasičniju i represivniju varijantu manifestacije Kulturne prijestolnice Evrope.

Shadow Casters se ne nastavlja ni na radove samo kao intermedijalni projekt, već i kao metoda. Oni su metoda razmišljanja, a bitan segment Shadow Castersa je odnos prema gradu, gradu kao

hipertekstu, gradu kao banci vremena u povijesnom i doslovnom smislu. Shadow Castersa proučavaju grad kao testir memorije, kao megakomputer, kao najkompliciraniji stroj koji je čovjek napravio, u koji je ugrađeno sve čovjekovo iskustvo i koji, da bi opstao, funkcionira po principu kolektivnog kompromisa; ta banka vremena je takva da može konstantno prodirati u nju i uzimati na posudu nečije tuđe vrijeme.

S jedne strane, dakle, imati metodu, a s druge strane grad koji je fizički hipertekst, dokument vremena, vremenska struktura. Ako u ovom stanju u kojem sada razgovaramo, promijeniti funkcije određenih soba, promijeniti ta vrijeme ljudi koji u njemu žive i rade. Prostor je organiziranje vremena. Kada u jednom parku napravim stazu gdje prije nije bila, nestrukturalna si vrijeme; kada promijenim mjesto dužanu, promijenila si koreografiju građanima tog kvarta. Moj tekst *Nevidljiva arhitektura* iz 1995. govori o tome kako urbanisti i arhitekti zapravo koreografiraju grad. Ono što je nama u Shadow Castersima bilo interesantno jest očuvanje urbogeta, tajnog jezika koji čovjek upisuje u grad i svojih iskustvenih supstanci koje pretežna u simbolu. To je ono što metoda Shadow Castersa otkriva: kako vlastitim tjelesnim isčitavati grad, kako na primjer kroz korištenje javnog prijevosa otkrivati svoja navika. I za cijelo to vrijeme rada u igri je iznalaženje na procesu, iznalaženje na tome da stvarni svjetlo za djelo, ali samo djelo ne predstavlja silom. U proces rada smo uveli i znanstvene metode nove sociologije, pa i Goffmana, i Simmela, sve do Marinella Skavi i drugih talijanskih ili američkih sociologa; koristili shadowwing ili, na primjer, metode proučavanja takozvane mase povijesti; kao kada novi povijesničar proučavaju povijest određenog razdoblja ne baveći se direktno velikim događajima, nego proučavaju dnevnik svećenika, heretika i nezdravica, načine za ljekove i odjeću ili tapije na zidovima, te i preko svih tih fragmenata otkrivaju cijelu priču.

Jedno od mojih predavanja Rying Univerziteta, projekta kojeg sam vodio sa sveučilištima po Belgiji, bila je povijest Europe od Drakule do Richarda III., zato što se na primjeru Drakule i Richarda III. može pokazati politička manipulacija povijesnim podacima; i Richard III. i Drakula su bili, povijesno gledano, izuzetno pozitivne ličnosti, ne samo za lokalnu sredinu, za rumunjski ili engleski narod, nego su zaista bili primjeri modernih političara, gotovo suvremenih; imali su određene konsistentnosti koje tadašnje vrijeme nije prepoznajalo, bili su drugačiji i time su smetali. Richard III. je sklopio mir gdje god je mogao, npr. sklopio je po prvi put mir između Engleza i Škota, i u trenutku kada je sklopio mir, engleski ga je parlament - protivivši testament njegova brata - izabrao za kralja; on, dakle, nije uzurpirao kraljevstvo kako su kasnije tvrdili Tudori. Taj podatak stoji u knjigama engleskog parlamenta. Jer jedino knjige engleskog parlamenta Tudori nisu mogli falsificirati. Kasniji stav o Richardu III. i Drakuli kao zločinima zapravo je povijesna manipulacija njihovih protivnika, takozvanih pobjednika. Ova metoda proučavanja povijesti bila je korištena i u Shadow Castersima. Pri proučavanju grada, takve megastrukture, morao se baviti i povjeklju, ali i dramaturgijom prostora; morao proučavati koje su vrste sadržaja u kolijci, a koje vrste u skladu...

**Kad spominjete majeutiku, sinkronicitete - lako razumijem o čemu se radi - ne vidim zapravo pravo obrazloženje - vidim opis situacije i riječ koja se na to naljepila, ali nedostaje mi ona medijatorska rečenica, definicija recimo, definicija koja nije živi primjer - kako bi objasnio sinkronicitete i majeutiku, a da ne navodite primjer...**

I majeutiku i sinkronicitet možemo ovdje gotovo klasično definirati - onako kako bismo to mogli naći u nekoj enciklopediji ili rječniku. Radi se o potrazi za istinom. Majeutika je metoda kojom se kroz solvatorske dijaloge - žanr koji su koristili razni grčki filozofi, među kojima je najpoznatiji Platon - dolazio do stanovitih istina. Obično se kroz pitanja i odgovore ispitača i ispitivanog dolazi do spoznaje. U Shadow Castersima, majeutika nije samo metoda potrage za nekom istinom ili nekom spoznajom; ona je i način komunikacije, istina se tu, dakle, ne porađa unutar klasičnog dijaloga, već se pretežna u nekoj vrsti uzajamnog ispitivanja gdje se smjer ispitivanja, uloge ispitivanog i ispitanika, broj sugovornika, pa i tema razgovora, stalno mijenjaju. Dapače, u Shadow Castersima pojava je u jedinstvenosti svijeta daje nam mogućnost da sve stupi u taj dijalog i da sama situacija postaje pitanje ili neka frazica akcija bude odgovor. Bilo to povjerenje u sve-jednost svijeta dovodi nas i do sinkroniciteta kojeg tumačimo vrlo jungovski. Radi se o nekoj vrsti neuzročno-posljedičnog principa. Jung je bio impresion i nalazio potvrde svoje teorije o sinkronicitetima u kvantnoj teoriji fizike i novoj matematiki. Mi se na to nadovežujemo teorijom kaosa i novim pristupima termodinamici i gibanju. Sinkronicitet su smislene slučajnosti koje se objašnjavaju vremeniko-prostornim kontinuitetom. Ili kao što bi Ija Prigodin rekao, "spontano formiranje koherentnih struktura". U radu Shadow Castersa pokušavamo priznati sinkronicitete i stvariti svijetla skupnog biivanja u nekom vremeniko-prostornom kontinuitetu u kojem su takve događanja moguća. Ponekad ih proizvedimo dovodeći više različitih spoznajno-praksičnih situacija na istu razinu, gotovo da ih razbiramo, a potom sve kreće samo od sebe. Pokušavamo ne kretati od ideje proizvoda ili ideje same, već se prepustiti procesu, osluškivati sile i forme koje nam nudi sama stvarnost. Tako se povjerenje u povezanost stvari, sudbinu i spoznaju primjenjuje, a ne samo nudi kao teoriju.

Na, i jedno i drugo - porađanje istine kroz dijalošku formu i neuzročno-posljedični plas u jedinstvenost stvarnosti - zapravo vodi k izmještanju subjekta i stvaranju povjerenje u drugost i prelijevanje identiteta. Radi se o prepoznavanju sebe u drugome i u drugosti, a i drugosti u sebi, te o uspostavljanju jednog šireg oblika samospoznaje kroz stalni unutarnji dijalog.



# Maieutics & synchronicity

Boris Bakal, Shadow Casters, interviewed by Una Bauer

Translated from Croatian by Katarina Pejović

## What is the method of Shadow Casters?

I would suggest something. I think it would be great to make two interviews with identical questions, one at 8.30AM and the other one at 8.30PM. The answers would most probably be quite different given our ability of managing information as well as energy. Right now, it is 8.30AM: we are at the peak of our morning energy, we are very Yang. We might as well jog and talk - this energy burns until noon and then starts to decline; this is when the meditative energy begins to rise.

Here, I think I gave you a partial answer on the method of Shadow Casters. This method is distinctive for its extensive and long preparation, which applies both to the members of the core team as well as to the participants who enter the project in each city in which this project takes place: the participants are gradually acquainted with the rules of the game, with the way in which the project functions; they are being asked specific questions so that they themselves would reach certain conclusions or solutions... And so, little by little, they accept and build those rules... They begin to question us - members of the core team. Thus we jointly build the project. What lies in the foundation of all this is a particular kind of maieutics which is the responsibility of both the core team and the new participants.

Now we skipped the introduction and arrived in medias res...

## How are those questions formulated: are they prepared in advance or they are adapted to the situation?

Both. So far we have worked in six cities of various sizes: from small ones, with a few hundred thousand inhabitants, like Ljubljana or Graz, to a seven-million metropolis like New York. The preparations and the framework are hence specific for each city as are the problems that we encounter there.

Shadow Casters also comprises a very sophisticated form of group dynamics. Although I initiated the project and named it, each of the core team members who work in a more or less continuous way on the project, has brought with him/her a huge package of his/her own experience, knowledge and work. For instance, Katarina Pejović is a dramaturge and intermedia artist who has had several professional "lives": at the very beginning of her career, she collaborated in the 80s with some of the directors of the older generation that have marked the Yugoslav and Croatian theatre of that time, like Ljubla Ristić and Roberto Gilić; she then worked on the majority of projects of the Theatre of Sisters of Sapien Našica and on the initial projects of Cosmokinetical Theatre Red Pilot, both theatre fractions of the NSK movement; she authored a number of intermedia projects in the 90s and the first years of this millennium, such as *Emigracija*, *Somnium* or *Mivat*, as well as collaborated with numerous protagonists of Slovenian and European scene, mostly choreographers and intermedia artists, such as Marko Kosnik, Metja Bučar, 42 platform, XLR, Mike Hentz, Gerard Couby, etc. She also initiated and collaborated on a whole range of projects related to the cultural policy of Slovenia as well as of the whole region. Many of the artists mentioned have participated in the making of the Immense project.

nEXPO that I consider revolutionary, it was a Festival of Self-Organised Cultural Forms organised in 2000 by Marko Kosnik and Egon March Institute, a combination of festival, workshops and a permanent work-in-progress principle, where for a month three large groups of artists, lectures and students rotated between three Slovenian cities. On the other hand, Pina Sisto, Italian multimedia artist, and co-author of *Shadow Casters*, dedicated a good part of her professional work to researches on cinema in various international film archives; her major fields of activities are also performing arts and a specific body technique that works on attention and the expansion of awareness, incorporating various approaches such as Body-Mind Centering, Contact Improvisation, Dianna's Practice, Bioenergetics, Rebirthing, Yoga and different massage techniques - she adapted all those experiences and moulded them according to the needs of the project. Apart from the three of us, the other core team members came and went and those were by rule the ones who were in charge of the Web section: thus we collaborated in Zagreb and Bologna with Cym, a Dutch New Media artist, Web designer and pedagogue. Between the age of 12 and 18, Cym lived in a Cyber City; her whole emotional and perceptive system was transposed to the virtual world. When she was 18, she realised that she had a body and a female one too, that she was a woman and not a cyborg and there was a whole other world out there. It was

Pictured author-performer Jari Paikari, spectators -  
one of the 5 punneys through Ljubljana.

photo: Miha Fias, Medija, 2002



Shadow Casters New York - Limousine Bus Island

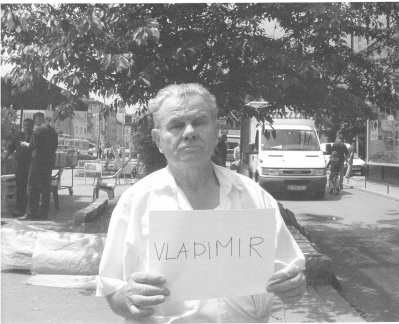
photo: Lisa Bakken Lee





Boris Bekas, Katarina Petrovic, Ana Sotiro: *Shadow Casters* part II - Zagreb, 2000  
The open office of the project at Trdesćeva place.

photo: B&B Anderson



Alvin Bavel, Vlatko Filipović, Pina Scotti: **Shadow Casters** part I – Zagreb, 2002  
The open office of the project at Testirnački plac.

photo: BB Achmann

this transfer from the virtual into the physical world, along with the puberty and the process of growing up that proved to be the crucial fascination for her. She invested this whole pool of information and experience in *Shadow Casters*, as each and every participant brought his/her own system and methodology of work. The common denominator of all these systems is a principle or, more precisely, various techniques of shifting the point of view. It is one of the techniques that are fundamental for my work as well. Misautics and shifting the viewpoint: observing the already known with fresh eyes; taming the unknown and making it familiar. These methods have already occurred in a manifest way in my performance-installation *Stopnik* in 1985, which took place in my private apartment as an utterly non-theatrical ambience - that was, obviously, the spatial displacement. But, besides that, *Stopnik* provided a much deeper shifting of viewpoint. It mocked a specific performing situation which was subsequently mirrored as literal by some critics and I had to deny it in the press. They wrote about it as a private confession just because I used a mother, a father and a sister as characters, and I did it because I knew people needed identification... In order to introduce the audience to a new language structure, a new theatrical expression, I had to use familiar elements such as a private apartment, the mother, father and sister characters. People get attached to the word mother; it overwhelms them with associations, emotions. In *Shadow Casters*, the shifting of viewpoint is crucial. When, for instance, Cym had to explain to the project participants the structure of hyper-text, she took them out of the multimedia centre and away from the computers and brought them to a park where she made her explanation using twigs and sticks and grass blades, thus building the hyper-text structure out of material objects. In New York, our Web collaborator was Morgan Schwartz, video artist and lecturer; in Ljubljana it was Monika Glahn, Internet artist and programmer, one of the founders of various cyber and cultural spaces in Germany, who collaborated with several platforms and artistic networks as well as taught at the Berlin Art Academy; Vlada Zaid, Web Designer and the then-coordinator of Multimedia Centre of b92, joined us in Belgrade. Each of them brought their own experience of dynamics, sometimes even very complicated. For instance, what happened in Ljubljana was that Monika was asking for a constant evaluation which is natural for group dynamics of classical type, only recently introduced in Croatia - non-offensiveness, transparency, etc. One cannot literally implement those rules in *Shadow Casters* simply because at times we deal with entirely new things. Another reason is that some of us hold more responsibility than the others. Within the whole frame of group dynamics, it is still some of us who have brought in the money, who made all the preparations, who are responsible to the other segments of power and the authorities but also to their own experience and hence have a different insight in the project.

#### **What was the relation between those of you who "brought the project in" and those who, let's say, "took part" in it?**

The first encounter between the core team members and the participants was usually "staged". It is very important for us to introduce the notion of performing situation and atmosphere already at the first step. In other words, during the work on *Shadow Casters* we treat literally each and every situation as a performing one, as a potentially creative act; moreover, we strive to generate situations in which certain things are controlled and we leave the other things to that group dynamics which will bring the situation to the boiling point and give birth to a new situation. While preparing the project, members of the core team have the advantage of knowing more at that point; but that quickly changes and the nature of this change depends on the kind of group we work with. Some groups are more daring; some have a great power of cohesion, or a greater ability for the exchange of information. The first meeting in Bologna, for instance, was organised in the Renaissance heart of the city, but in a totally un-Italian Third World merchandise store, full of exotic stuff: carpets, African pottery, Asian figures, various instruments. One lady welcomed the participants and guided them to the store gallery, where we arranged a sort of a Turkish canopy with pillows and food... This is where the artists got the preliminary information on the rules and the living whereabouts and conditions. But already after two or three days, they started imposing their rules on us. One sub-group, for instance, led us to their apartment with a series of notes and choreographed our whole movement through the apartment with those messages. All along the action, they were filming us from two external balconies and we had no clue about it. Afterwards, we watched and edited the material together and discussed the whole action.

On the other hand, the third day of our work in New York brought us a dramatic situation of extremely different readings of the rules imposed: the joint exercise consisted of participants dividing into smaller groups in which one person was guiding the group through the city with a certain intention, building with this trip a structure or even a narrative, while the other participant was following and a core team member was observing the whole situation: one is the witness and the other a kind of cicerone, as Kleiza would say - that was the basic form of the exercise. One of the participants thus decided to make a quest for all the places in New York where Woody Allen dwells and works: some told their stories through using the city as set design, while some other interviewed people and turned them into instant performers. This was the method the Romanian artist Maria Stan opted for. She stopped the passers-by and asked them: "Do you know about those two towers? I was here ten years ago and I liked them tremendously, but now I can't seem to find them. Do you know perhaps where they are?" All this happened, of course, after September 11. She was lucky to come alive out of this "venture" of hers. But when we watched the documented material of her exercise and began our discussion, some American participants went wild and had breakdowns. Although himself an American, Morgan Schwartz, the core team member who accompanied her on her trip, took her side since he understood that she was fooling around; he found it very funny. The problem was much deeper and more complex than that and included, among other things, the

issue of responsibility; from the fact that, due to her "problematic" citizenship, the governor of the state of New York guaranteed in person for her stay in the US, to the fundamental questions of the relation between aesthetics and ethics. It is the same aesthetical-ethical issue as in the case of Jenny Holzer when she printed sentences on the front page of German magazine *Süddeutsche Zeitung* with the colour that was supposedly mixed with the blood of Bosnian women. For whom did she actually do that: for herself, for her own vanity, or for Bosnian women? I would say: for her vanity. Apart from that, what I insist on when working on *Shadow Casters* is that as little as possible of what we could call "domestic luggage" is brought into the project. Maria, namely, had this idea even before she came to New York and entered *Shadow Casters*. After the dispute, Maria never repeated the same mistake and she turned to be one of the most precious and inspiring collaborators we have ever had in *Shadow Casters*. Discussing it with the others and being confronted with their opinions and feelings, she realised she did something that went beyond her competence and rights.

**I don't see why her question should be that problematic. The American perception of the world which sees the world only within the limits of the US is quite unbelievable. One of the Oprah shows, for instance, was dedicated to the people living in the middle of Texas, who required post-September 11 psychological help as they didn't dare to step out of their houses, fearing bombs. What are we talking about here?**

Maria confirmed with her action exactly what you are saying about the Oprah show. I'll give you two examples. Do you remember when Milan Martić (i.e. Yugoslav Army and the paramilitary forces in Krajina) bombed Zagreb?

...no...

So, you don't remember some of the events from your own recent history but you are very familiar with something that was so spectacular. I was in Italy when the Twins went down. Katarina called me from Belgrade and said that World War II had just begun. We all watched it live on TV...

One of the artists that applied for *Shadow Casters* New York, Oliver Gamballa - who unfortunately didn't make it to New York - made a video on September 11, 2001. At the time when the attack happened in New York, he was with his girlfriend in the middle of Swiss mountains and that's where he heard the first news of some incident in New York. From then on, he recorded how the two of them went searching for a radio or TV, roaming the hills and popping into mountain inns, trying to find out what was going on. That video was great, watching them running around those mountains and meeting people who couldn't care less. But it is a completely different thing in New York...

**It is always about something completely different...**

...but you can't really go around Vukovar asking: "Ah, where is that pretty water tower of yours?", especially not if you are lying at that moment and thus not taking a true risk: you consider yourself an artist and that means you'll pull out of it somehow. We discussed all those aspects. I was against the action since I realised the action and the idea did not derive out of our joint work in New York and it was not inspired by New York now and here but was brought along in Maria's suitcase - she formulated this idea prior to her arrival. Up until that moment, the general problem with her was that she was constantly pulling ideas out of her suitcase without interacting with others. And the interaction is vital for *Shadow Casters*, much the same as the collective dynamics which is (always) quite entangled. Yet all of us from the core team have been, in one way or another, in touch with the experience of the Situationists and Psychogeographers as well as with all kinds of experiences connected to that. So, if the group dynamics is an essential issue, if insisting on a kind of collective authorship is vital: if *Shadow Casters* is a particular kind of political project which focuses on the process and not on the product - then those things are important and each artist has to be able to make decisions for which he/she is capable of taking responsibility and he/she should be able to anticipate the consequences of those decisions for him/herself as well as for the other participants.

**OK, I agree completely with that...**

In a certain way, she was taking because she was putting others in a position she wasn't in - she didn't take the risk. What we look for in *Shadow Casters* is the dramaturgy of high risk. You put yourself in a risky situation in the same way as you put a visitor, a spectator, a consumer of the final product. Of all core team members, this is perhaps my greatest request: I insist on the removal of the usual safety net. Ninety nine percent of artists operate with that net. They might do risky stuff, let themselves go, but they constantly keep the safety net which is called art. In *Shadow Casters*, at least sixty percent of things that happen have no safety net which would indicate that this is about art. In this sense, *Shadow Casters* are akin to the project *The Order of Bank and Money Worshipers*.

This was a series of performances that took place in 1994 and 1995 in the banks of Zagreb, without any prior announcement. Nicole Hewitt, Nataša Lušetić, Eja Agović, Stanko Jutubalić, Tomo Savić-Gacan, Katarina Barić, Aleksandar Acov and I were part of the project. The basic principle of *Worshippers* was to be inside out: there is a performing situation, a situation that occurs, that exists; it is transparent, it is visible, something is happening in it; it is choreographically elaborated. The choreography is by rule borrowed from the real situation: queuing, writing checks, etc. What follows is the work on making the choreography visible: for instance, slowing down gestures or combining one very classical and acceptable gesture in the bank with a weird one. For instance, queuing in line and picking up the gestures of the person in front of us. There are three of us who behave, in a way, as the person in front of us; when the person looks around, we do the same. This creates the domino effect of slowing down.

The *Order of Bank and Money Worshipers* was, in a way, a manifesto, a political project. It took place in a

society that was already thoroughly ripped off. People were arrested, buildings were burned down, and that had nothing to do with national or political issues; it was sheer robbery, an immense desire of the people to rob other people. It was a desire for robbery regardless of whether it was committed by Serbs or Croats. While Croatia was attacked from the outside, those false patriots attacked it from the inside. The boys were fighting at the front, defended their country with a crazy idea of becoming heroes, as all of us want to be heroes in one way or another. And while you are out there, someone kills your mother, burglar your apartment... The banks were the main facility for this robbery; they helped Tudman, HDZ and that whole gang to rip us off; they gave, for instance, thirteen mortgages! The Bank of Zagreb in which we performed gave, for instance, thirteen mortgages to one sole company. This is impossible: an ordinary citizen cannot get a single mortgage for his/her apartment if something is not right. This means that the people in power had the authority to rob the state. During the Socialist era, the wife of one of our high officials, herself a high-ranking official at Radio Zagreb, was pulling off crosses from the chains of her colleagues; in the 90's, she was sitting in the first rows of the Cathedral and was licking Cardinal Štjepina's grave.

Let me remind you that *The Order of Bank and Money Worshipers* was made in 1994. We are still in war, in the middle of the darkest times in Croatia, where the artists are constantly complaining that HDZ doesn't give them money, that there is no audience, that there is nothing at all, that the critics don't want to write about things which are out of the ordinary routine, and where those same artists, let's be honest, don't dare to utter certain thoughts, much the same as today. People were leaving the table when I was saying in the 90s that this was not my Croatia and they did that not out of disagreement but out of sheer fear. So, this is the moment in which we make this project in the banks which are the seat of power, which are the churches of the new religious leader, that thief, that robber. One of the actions within the performance was, for instance, me wanting to exchange a gold coin with Tilo on it for a gold coin of the same value, only with Tudman on it. The bank clerks were nearly crying out of fear as they didn't know how to react in such a situation. Was it a joke or a serious thing? For the whole project, on the other hand, emanated pure love: we are the Bank Worshipers, we respect money. Look, I was one of the co-founders of the Anti-War Campaign, I wrote for Arkan, and I know very well what kind of social and, if you want, political isolation goes with such work. You say the truth, you say, "Mertep is a criminal", you say, "Tudman is a thief", and immediately all doors close. Not only are you unable to do some things - perhaps you even can, perhaps they'll give you some money to keep your mouth shut at least - but the whole area of your potential activities is eliminated. You are put in a certain drawer and labelled in a certain way, like Puhovski, for instance. Puhovski makes a film about "Loni" [the Croatian war crimes in the Split Military Centre] but he is already so heavily labelled that people don't trust him. It is extremely hard for someone who is labelled as someone against Croatia, to explain to an ordinary person that what he does is good for Croatia, that it is useful, that it is a germ of something that might save this country or what is left of it - and not much is left, right? The first idea for this project was *The Worshipers of Croatian Parliament*: we wanted to do the rituals around the Croatian Parliament, to kiss the building, to carry the pictures of (Vladimir) Šek... To make a total perestroika so that nobody could do anything against you, while at once saying with that gesture, "People, these guys are thieves, these guys are criminals...!" And all that without a safety net! When the police came into the banks, those who called them said: "They are doing something in the bank!" "Doing what?" "We have no idea! They have taken money!" And the false money that we had were two banknotes, one five times larger and one five times smaller than the real one, and Xeroxed on one side only. So the policeman asks: "So, this is the money they try to pass?????" And the director of the bank, a lady well-known for being connected to the embezzlement of Children's Funds and for being a close friend of the President's wife, screams at that moment: "I know who sent them!"

We needed no audience as we always had it. I spoke once to Dalibor Forešić who intended to write about it. Unfortunately, he didn't, as I explained to him that I couldn't invite him to the performance. We have never invited a single critic. It was a conscious decision. If you want to write about it, do so on the basis of concept. You may talk to us, you may see the photographs, the video, you may do everything apart from watching it - unless you are an accidental passer-by - precisely because you don't know how to write about those things, because this project is intended to operate autonomously and self-sufficiently. It needs no reviews, no announcements, no space. The costumes we used were ready-made suits. We found sponsors for them! Riki and Wena provided clothing, Oluca provided shoes... everything was possible, even at the time of total darkness, in which everybody found justification in the fact that it was impossible to work, that they had to keep their mouths shut: you could say perhaps for three artists in Croatia that they did serious work. Everything that functioned in art in Croatia at that time functioned thanks to the Open Society Institute.

#### How did you manage to get sponsorships?

I told the potential sponsors what we intended to do but without mentioning where it would take place - so that it seemed as if we were doing it in the theatre. We told them that texts about it would be published in the magazines... The acquisition of things was already a performance in its own right. And we had no direct financing. We had the rehearsals in Makronova. Makronova was then in the building of Mladost, across from Gundulićeva street. I have already collaborated extensively with them in the past... I worked there also as the chef for desserts, and Zlatko Pejić, the founder and manager of Makronova, was also one of the most active co-founders of the Croatian Anti-War Campaign.

But, coming back to *The Order*: in the moment, in which the situation in the bank becomes too recognis-

able and visible, it disappears, it goes into dissolve, it fades out, and you cannot tell if it was real or not. There is a certain Twilight Zone feeling: you ask yourself if you really saw what you saw. This whole experience was subsequently brought into Shadow Casters.

Each single element of the project of *The Order* was developed out of the basic idea and added sense to this perception shift. Each briefcase we used in the performance was a sort of relic in which each one of us has arranged his/her own small mobile altar.

We worked extensively with architects and we had lectures by the economists on what is money, what is capital, what are interests, penalty interests or the money value. We also collaborated with Tanja Lacko, an architect who provided us with bank floor plans which we used to prepare each performance. There is, for instance, a choreography in which, at a certain point, Nataša, Nicole and I fill in simultaneously some form. It is a very common situation but it happens at the same time and in the exactly same way on three different spots in the bank. We worked very much like dancers, on breath, at the beat of sounds, without music, as there was this constant question of movement coordination... Those are the things you can incorporate almost inconspicuously as in such situations there is always someone who coughs, you hear breathing, etc.; but, after three months of rehearsals, we learned to use them as signs. At another point, the form filling is interrupted (the explanation would be that you don't know how to fill in something, all three of us leave our briefcases open on the desks and go to one of the windows to ask the clerks for help. This is a logical situation and it occurs repeatedly in banks. But you leave your briefcase open - that is a horrendous thing! To leave the private property in the bank, which is already protected by the bank building, by guards, to leave an open briefcase, especially with those suspicious banknotes - this is already a cause for a tremendous dramatic tension in the bank. Although you proceed in a natural manner and reach the clerk who recites the prepared lines: "Yes, you have to sign here, and here you put the date..."

The situation ends and we go back to our briefcases, only I go to Nataša's, Nataša to Nicky's and Nicky to mine, and we proceed as if nothing has happened. That's crazy, the bank begins to twirl around; nobody knows what's going on. These few situations utterly change people's perception. You haven't told them: "Tudman is a thief", or "We live in the time of materialism", you haven't pronounced any slogans, but by shifting their perception you gave people an opportunity to see, to learn how to observe the things around them.

#### **How did you react when someone would approach you and ask you what you were doing?**

You are in a bank, you do legitimate things, this is your church, you do all that is allowed in that kind of space, and that is the point. We knew so much about those banks that we could direct people to appropriate windows; we could give them advice how to do things. Of course, when someone notices what we actually do, he/she starts to laugh... and when the clerks begin to laugh, you ask them what is funny. Once a man started shouting: "Don't look at me, I'm not with them!" By doing what you do, you put the blame on everything. And everything suddenly becomes estranged. In such a situation, someone with a small tick instantly becomes a performer without even knowing it. Once - I think it was Tomo Šavić Gecan and Stanko Jurišić - they just slowed down the movement and put the briefcases on the floor. A man saw this and asked a woman in front of him if she saw it. When she said she didn't, he played for her what he saw. Then three people started watching him and thus the linking process began. Then, what happened in Privredna banka when we were arrested for the first time. This was when Vili Matulić was present...

#### **As a spectator or participant?**

We watched. We also had Mira Žagar, Ide Von Heinigen, Kiri Marulić, Branka Stanić, Mladen Stanić as observers... Visual artists, curators, choreographers, dancers - people who are in the same line as we are. We offered this event as a present to them: two or three at a time could be witnesses. We had an agreement with them to behave as they would normally in a bank, to bring their accounts... For instance, you open an account at one window and you close it at another; you perform operations that are legal. Who could forbid you to do that? There is no ban for such things.

#### **On what grounds did they arrest you then?**

They were not arresting us actually but summoned us for the so-called "hearing". At one occasion, Stanko paid something out of one of his existing accounts. He really needed to do this so he used the opportunity of being in the bank. They were filming us and the police got a detailed description of all our actions. They called Stanko at home and asked him what this was all about; they showed him a complete list of all people, along with the descriptions, the choreographies described to the minutest detail. In one moment, they realised something strange was happening. They didn't know what it was: was it a robbery in preparation, or what? They were not aggressive but there was a certain fear on their side. I went to the police instead of Stanko but nothing happened as they didn't have a clue what to do with us. The other occasion was much more aggressive: the bank director I mentioned before, the friend of Tudman's wife, she literally screamed. She made a whole scene, called the police and they brought in Nicole and Nataša, since they were the last ones to remain in the bank. We never entered together but one by one, as people usually go to the bank. The group would actually gather in the bank and then, after some 40 minutes, we would leave the bank again one by one. The policemen again didn't know what they were supposed to do and in what way should they write the report. And the bank director just went on ranting: "We know the likes of you, I know who is behind you!" But no one could do anything to



us. The project was conceived in such way so that we would be "untouchable". You didn't break the law in any way, there was no announcement of performance, there was no poster or propaganda material. But that also meant that we had no protection.

### So, you did not justify your action on the grounds that it was an art project?

If someone is aggressive towards you, you have to deal with it privately. A few days after our "hearing", I walked across the Ban Jelčić Square and ran into the bank guard, the guard from the same bank in which they called the police. He apologised for having called the police, he felt bad about it, but he was forced to do it, the director demanded it. He said to me: "One day, we will expel such primitives as she is from our city." After such an encounter, you certainly don't need any review. I heard later many stories of people who were in the banks and saw us or heard about the performance; so, the word got around. This experience transferred to Shadow Casters as a specific experience of group dynamics, an experience of a project that was created out of great investment of group knowledge and various techniques. It is part of my continuous effort to surpass the conventional hierarchy author-collaborators, where the goal of the joint action is synergy. And that also brings a different perspective on the notion of authorship. For when a burden is carried together, it is hard to say how much each one is carrying.

For instance, the title *The Order of Bank and Money Worshipers* was devised by Stanko. When Nataša and I began working on it, it was called *Bank and Money Worshipers* since we were looking for funding abroad and we hoped to obtain some money from civil society organisations: we didn't manage to do that so we were left with this English title and its acronym - BMW, and we had a bad translation into Croatian... Stanko has a very refined sense of the Croatian language and thus he came up with *The Order of Bank and Money Worshipers*, which sounds very Croatian indeed...

### Where did the first Shadow Casters take place?

In Zagreb. It is the city I know very well. A city is for me a particular kind of hypertext, a time bank, a space of memory, a spatial-ideological concept. I know the ideology of every space in this city. I know its memory. This is something I always insist on when I work, even in classical theatrical spaces. Every space has its ideology: the sum of what happened before, a kind of memory. On the other hand, I spent more than a half of the last ten years abroad and that made me lose pace. Certain changes occurred, and so I had to recall, I had to reinvent the city. The project included people who knew Zagreb or those who used to live here but more than a half of participants were outsiders and that provided an amazingly new insight. That is one of the traits of Shadow Casters: you mix the people who know the city, who have some opinion on it, with those who encounter the city for the first time. I'll give you one example of how Shadow Casters functions. One of the participants in Belgrade edition was a brilliant young artist Mijana Boba Stojanović, a born Belgradian. Her letters written before the beginning of the project clearly showed her deep understanding of the essence of Shadow Casters. But when the project was launched, after a few days she fell into a crisis: all this avalanche of information in her country and her city coming from us who arrived there, that was becoming unbearable. Vanity appeared along with a kind of national pride, fear as well; everything inflated her, and most of all the attack of other cultures on her own culture, a culture she was not even aware of - for you are by definition unaware of your own culture: you live in it. When somebody asks you things about your own city, sometimes there are things you don't know how to formulate although you know them all. You are ignorant of this great data bank you possess before you are confronted with it. After three or four days, she said she couldn't do it. I felt the crisis intensifying: we went to visit her at her place that night but we never intended...

### What do you mean "at her place"? Didn't you live all together?

No, people are divided in groups and they live in different apartments. I will come back to that later. What I want to point out here is that we strive to prevent the stifling of conflicts, we work on escalating the conflict and on the transformation of that conflictual energy into creative energy. We don't want to pamper someone, we want the bubble to burst; we want a total culmination of the occurring crisis because we consider the conflict to be a useful thing, as an illness or the symptoms of illness who are actually a healthy sign of a body that struggles against something. I inherited that view from my study of nutrition and dealing with the body in a different way. Spending the evening with Boba, we were clear that the following day the crisis would explode. We just didn't know in what way. The following day, she showed up in *flex*, the multimedia centre we worked in, all packed with her suitcase, and said: "I'm leaving!" We talked to her, all together and individually. In the end, I told her to take a walk. She took the suitcase and left. Two hours later, she was back. Dragging her suitcase, she went to the park of Kalemegdan, sat on the bench and fell asleep. Half an hour later, she woke up: the suitcase was there, people were passing by, the day was beautiful and sunny. Everything that bothered her, this whole shifting of viewpoint on her own world that was banging on her door since she found herself in Shadow Casters, all of that now really shifted - or, to be more precise, settled down by shifting - but in a true, organic way. Before that day, it was unimaginable for her to fall asleep in a park in her own city. This is a special kind of synchronicity. We deal intensively with the principle of synchronicity in Shadow Casters: we work on provoking synchronicities, creating situations one cannot evoke rationally but only with one's active participation. One should be able to turn the situation upside down. Here is one literal example of synchronicity: in Zagreb, the performer Angelo di Biello was the only participant with a car. He was constantly transporting people around and constantly getting lost; he had no sense of orientation. Hence he created his whole story within Shadow Casters as a story on getting lost, as a person who is always heading towards something, has a

precise plan, but always gets lost. In his one-spectator performance, he took his companion through the city so that they would guide him but he would then provide them to get lost and the situation grew more and more intense. His story-trip always ended in the abandoned summer cinema on Tuškanac, in pitch black darkness. He would cast the light with a battery on the big shabby screen and play the sound of the train from his Dictaphone - that was homage to brothers Lumiere. His companion and him would then leave the cinema, came back to the street where his car was and went back to the place where the whole Shadow Casters event took place. The last evening of performances, he had an accident. He ran into a tram. There were five people in the car. Nothing happened to them. It was as if Angelo, with his personal as well as transposed story on the car and getting lost, induced that event. Another event took place in Bologna, a very Shadow Casters-like story. One part of the group, namely, thought all the time that the whole project was a peculiar kind of scam, that everything was staged. It is true that we were placing some weird objects in weird places in the apartments in which they lived. During the couple of weeks of our work, they would discover those objects in the apartments. Naturally, those discoveries led them to question what was really true and real in those apartments; for although those are places where other people regularly live, the presence of weird objects shed a different light on everything else. So, the Bologna group wondered whether we had pre-arranged each and every detail. Are all the photos on the walls made for the project? They came up with this story...

#### ... Is all that a space that one can read...?

Is that a space that you can read as artificially made or is it a space which you read because somebody else lives in it? Do you read the real life of people or has someone else made this whole set of suggestions, a true construction of life? Here is another Bologna story: after an intensive rehearsal and a very strong performance training followed by a crisis, two participants go to the apartment where they live in and, while unlocking it, they break the key in the door. It is a huge door with a special safety system; inside, they have computers, all their clothes. This is also the apartment in which the other group will move in a few days time, since they changed abode in order to go through all the apartments and adopt all these places as their working spaces. They call us, climbing the walls, and ask what they should do: it is SPM and they cannot get into the apartment. We confront them with a choice - they can either sleep at the place of a group member who is from Bologna; that would mean to temporarily leave the project. The other option was to resolve the situation by finding a provisional and temporary solution. We found a warehouse of one of our friends and we improvised the sleeping space. They slept on mattresses, on cardboard boxes...

#### Why was the warehouse OK, while sleeping in the apartment of one of the participants would mean stepping out of the project?

Because this was a private apartment, belonging to one of the participants. There was nothing creative in that solution. We decided to create a new situation: we went to a space that none of us knew before. Meanwhile, the other group was spending a quiet evening dealing with their artworks and not having the slightest idea of the drama of the first group. Consequently, we spend the whole following day in shaping up the exchange of information in the (hyper)context of the city. The participants perform their city trip; participants from each group are supposed to meet in certain cafés, restaurants, in various obscure parts of the city; they are supposed to tell to each other about last night. So, synchronicity is being induced and then the issue is how to use the opportunity that arises out of this new situation; how to transform it into a new creative situation.

#### What happens with the traces of the projects, the video and audio tapes, the drawings...?

Each Shadow Casters project has two phases. The first phase is focused on investigation, it is the initial encounter with the city; it is also a test of the group's functionality and how the group dynamics is being executed. The second phase is an adventure which, like a treasure hunt or a psychogeographic Situational research, leads the visitors into new and unexplored urban situations, to various public and private spaces; it provides them with a new insight of the places they are familiar with and offers them a possibility of interactive participation in the city's life. The audience follows the leads left for them by the artists and they shape their own travel with their decisions, interweaving their personal experiences with pre-anticipated situation in the urban landscape. This material is archived in the joint database in order to serve as inspiration for further versions of the project or the project's presentation material. We have a deal with the participants not to use the material for their individual authorial purposes for a year. After that, the artists are in possession of the material as well as the final products of the project.

#### Are those materials labelled "Shadow Casters" in their further usage?

Yes, naturally. Those individual projects ought to carry the mark that they were made within the frame of Shadow Casters project, but those are authorial projects of Zhana Ivanova, Natalia Radovic... of all the people who worked on the project and who later made their own projects out of that material. Pablo Assumpcao, for instance, made a huge project in Brazil - a research of a city based on Shadow Casters methods and techniques - and of his own free will, he stated that the project was made "thanks to Shadow Casters". When we prepare the project for a new city, the entire e-mail correspondence is always bcc-ed to former collaborators. They don't enter the communication before the launching of the project, but they give us advice, they control the situation.

Currently we prepare a new project presentation of the Shadow Casters material and we plan to make a DVD with different films for each city. We are also working on a book that should come out sometime in the middle of this year, in collaboration with the Office of Social Planning and City Development. We have already made a structure. Besides video and audio materials, we also have photographs and texts: each house we worked in during the projects has its own diary. Those diaries are true pieces of art. Those books are like games, fat notebooks, full diaries. The artists have written down their dreams, exercises, they even wrote about professional relation as after a certain period they start to work by themselves in the apartment, coming up with various exercises for each other. When they are leaving the apartment, they make sure to prepare the place for the other group.

#### They can direct it...

They can direct it any way they like. The participants would always make some kind of ritual on the last day in the apartment they were leaving, to which they could invite us or not. For instance, the group in Zagreb, living in villa Rajkar, made a splendid performance and it is a real pity we haven't recorded it entirely. The performance began outside, while we were approaching the house and they told us to SMS them when we would be near. When we arrived at the house, it was lit in various ways, the doors and windows were opening in a choreographed way, there were voices that called on us; then we climbed the hill behind the house where there was a sign "SIT DOWN" next to a bench; we sat on the bench and watched: the house has that hill right behind it and from there it looks completely transparent; we sat on the hill and saw all the rooms on the two floors of the house; the scenes unfolded in those rooms. After a while, all the lights went down and a voice said: "Come in!" We went in; they led us with our eyes closed.... They made the whole ritual of saying good-bye to the building through this performance.

#### Were you the ones who selected the teams?

We would make the selection; the former Shadow Casters participants would be acquainted with the application materials but in the final stage it would be the core team who would make the selection. In each city, the first participants we would meet would be those who live in that city. They would usually have the hardest time. It is easy for the ones who come from outside, those who come from Europe to New York, for instance, and has allocated the next 25 days for being immersed in the project. But how do you switch off from your private life and prevent it from intruding in the project; what will you do so that it doesn't jeopardise either you or the others? The shifting of viewpoint will be much more aggressive for you since you have a determined and near-by private situation. Your position is clear: there are things that you question in your everyday life just because something happened that made you do it, but you usually don't question them because they are part of your life; you spontaneously turn around that corner and follow that direction...

But that proves to be the most interesting posi-



Boris Beker, Zagreb, 1985  
photo: Andrija Zolnerovic

tion...

Well, it is, although it is also very dangerous...

**It is dangerous, but that is precisely the situation in which you cannot make a distinction anymore where the line is being drawn, what is the project and what is not...**

As a participant of Shadow Casters, you have to be able to control everything, each situation. We asked the participants to keep the record of everything: about themselves, about the others, about the way in which they conquer the space by leaving traces. One of the participants in Zagreb found it overwhelming: on top of it, her aunt died and she had to attend the funeral. So she went out of the project after three days. Then, after another two days, she wanted to come back but that wasn't possible since the project had already gone too far.

**Do you have the right, is that presupposed by the project that you are entitled to bring your life into it, or you have to behave as if you were...**

...a guest...

**Are you allowed to attend the funeral of your aunt in your own city, in Zagreb?**

You must certainly not; you may even invite all other Shadow Casters participants. You may include this situation into the project because it is a real situation and she couldn't do it because it was too early in the project in terms of knowing the principles and the possibilities of their implementation. It was also too early for us in the core team as this was the first edition of Shadow Casters we worked on and we didn't expect that kind of conflict so quickly. Later on, nobody withdrew from the project in other cities, although we faced many different problems.

The problems of group dynamics are, on the one hand, connected to the question of authorship as well as the question of distribution of responsibility and the question of common language - both artistic and linguistic. For instance, when we worked in Italy, where a larger part of the group would be Italian speaking, you use profusely Italian in your work and when everybody else is there English is *lingua franca*, much like Latin in the old days. This principle functioned very well in Shadow Casters until New York, where we experienced a *tour de force*. That was the first time that the majority of people who worked on the project were English native speakers and they didn't treat it as *lingua franca*. They started counting our commas and verbs, scrutinised the grammar, and they couldn't get rid of it, especially since the majority of them has never lived outside of the US or England. Also, they mostly didn't speak another language so they didn't have the experience of another culture regardless of how open they were as persons and artists. The question of other cultures is a very important element in such international projects that aim at certain change of perception and reflection on art, the reflection on collective action and the perception of the world. When you mispronounce something in English because it sounds logical to you - as you are constantly translating - an American or an Englishman who speaks French or Italian would understand this in a certain way, while the one who doesn't speak another language will not and will feel totally lost; and ignorance leads to aggression. A great fear appears and the point of your whole speech is being questioned, since you speak of some synchronicities, of universality, of the indistinctness of experience, of evoking situations, perhaps even of *malestics*. And in some situations you simply cannot afford to be transparent; for if you would, then you would be lecturing, you would dedicate yourself to theoretical and not to practical work. In Shadow Casters, all lectures are performances, mini-shows. The language experience in New York was a very important experience for us and we will have to take it into consideration for all future editions of Shadow Casters - for instance, now that we are preparing the project for Weimar. Before New York, we would have had two native English speakers in the groups at most and those people turned to have a special kind of openness and self-restraint or firmness so they didn't fall into confusion or aggression.

Another issue is the gender problem within the group dynamics. When we speak about gender problems in various network projects, the problems of different energies that depend on it - and these are the issues backed up by scientific research - we often tend to avoid this question out of desire to be liberal or politically correct. Women are usually more curious, they are the ones who would agree more easily to such complex projects as Shadow Casters; consequently, more women apply for the project. But if in a certain situation there is a majority of women, then all that is negative in female gender surfaces: they can easily make networks, they can easily establish common interest and where it doesn't exist they successfully hide that fact. Men enter automatically into conflict and for the most banal reasons, out of their own vanity, out of historically proven penetrative drive. Of course, I speak of most blatant stereotypes which, in turn, become very obvious when you do a project of this kind. I'm trying to explain why Shadow Casters are important also as a social project which has its spin-off variations and mini-discoveries of non-consumer nature; discoveries which do not enter the exchange with the audience but enable the artists to conquer a new space, the space of responsibility, the space of awareness on the decisions they make, towards themselves, towards the others and towards the world - they become aware of the power of what they can do. That is why we deal with those things. Women in group will always rather ignore the problem than enter into a direct conflict or a difference dialogue. In New York, on the contrary, we didn't have the gender problem as we made sure in the very choice of artists to make a balance that would make the work easier; but then we had the language problem that no one anticipated.

Shadow Casters are thus a complex artistic method; a new democratic system of art; a Post-conceptual performing and intermedia project; a network urban project.

*Process\_City* is, in fact, a forensic study of Kafka, a collection of Kafka's remnants. Kafka is anyway somehow in remnants, his oeuvre being an immense heritage of bits and pieces that people have been trying to read for ages and they usually come up with some pretentious interpretation of Kafka, political in a very superficial way. I was in possession of photographs of some American staging of *The Trial* where an African-American plays Josef K., while he is surrounded with dancing white masks. Besides that, we were bothered for ages with a Kafka who was presented as a sick person, a psychic autistic, a politically unenlightened person who speaks of Totalitarianism by pure coincidence... his work was often interpreted through the prism of Totalitarianism, either religious or ideological. But here we have again the same story that we tell in *Shadow Casters*, the story of responsibility: for Kafka says: I will substitute the fear of discontinuity for the fear of death. Kafka tells us that our fear of discontinuity, our fear of death and our fear in general produce all those compromises, all that indulging in bad habits which bring to Josef K., being indicted, he is indicted by himself, by the very fact that he is alive. He is arrested within himself. The *Trial* is by no means a metaphor of some specific legal system! Kafka was indeed an expert on legal matters as he worked as a lawyer in an insurance company - that was his everyday life - but he was interested in where is the human responsibility in all that and how a person could obtain the data or the solution when he didn't know he was lacking them in the first place. He created linguistic labyrinths and cages in his works and is forcing the characters to utter certain sentences; the Totalitarianism of Kafka's is hence incorporated in the text, it is in his manner of experimenting with his characters. And he does that by bringing his character into impossible situations and moreover deprives him of the right information on what brought him/her there, i.e. deprives him of the chance to shift his viewpoint, to see what he's lacking and how to resolve that situation. This is what actually happens in America right now but on another level. In America we are dealing with a nation who is deprived of the essential information about itself and the world around it, we are dealing with a thoroughly brain-washed nation that has been ruled by criminals for centuries.

Kafka experiments precisely with what happens if you take away from people the vital information on what they lack and they cannot perceive the lack; thus he puts them in Josef K.'s shoes. He is tremendously arrogant, this Josef K., and he constantly tries to be funny in situations in which he shouldn't be; he gets into conflict with those who could help him, Kafka places this situation into experimental conditions. The man is thirty, we celebrate his birthday; and on his thirty-first birthday, he will be killed; this is a total experiment and this is something everybody forgets in their interpretations: they deal with cheap political labels whereas Kafka speaks exclusively of the individual's responsibility towards society, towards family, towards religion and towards nature; he sits through all sorts of identities, some immanent, some transparent, some oblique. Our analysis started from Deleuze and Guattari as we came across their book *Kafka, or "Towards the Minor Literature"*. It deals with German literature within the Czech language area; moreover, Kafka was Jewish. It is a minor literature, the literature of the other in another. Kafka is a textbook example of this "otherness" on third level: a Jewish writer who writes in German in the Czech Republic. Here we have a conflict that the Jews were having both with the Czechs and the Germans. Being placed between two nationalisms and not being a nationalist Jew - Kafka was really exemplary in that respect. We found in Deleuze's and Guattari's text on Kafka a mention of a story in Kafka's diaries which no one ever mentioned. That is *A Dream*, with which we end the performance - apart from the *Before the Law*. It's the only part of *The Trial* which was published separately. There are also tremendous differences in editions and translations: there is a Belgrade edition as well as a Sarajevo and Zagreb one, and those editions differ quite a lot. The monologue with which we end the main corpus of the performance has a sentence from the Belgrade and Sarajevo translation that says: "She doesn't know", while the Croatian and Italian translations, as well as the German original, say: "She knows", which changes the reading entirely.

There is no single Josef K. in *Process\_City*; the actors constantly change their characters. This is also a continuation of the *Shadow Casters* experience. We went even further and we change even within the scenes - with continuous shifts of viewpoint we maintain the permanence and emphasise the hyperreality of both Kafka's work and our approach to performing arts. On the other hand, there is the inspiration from the Orson Welles film version that determined the intermedia part of the project. The important thing is that *Process\_City* is not a finished project, it unfolds further and we are preparing two more parts which are much more connected with the experience of *Shadow Casters*. Namely, they will take place in the city, on the streets - this will be the interweaving of urban hypertext and the multi-faceted nature of Kafka's oeuvre.

#### Why didn't the three parts take place simultaneously?

It is really impossible to make a serious kind of research theatre if you do not have an infrastructure or an institution behind you. In the beginning, it wasn't my intention to play in the performance. This is an almost schizophrenic situation. The structure of the performance is quite complex, we work with seven or eight live cameras which have to be directed, each segment has to be thought of and prepared... which camera records and when, suggest solutions and still keep the structure open for improvisation. This performance goes through constant changes, not once was it identical, neither as regards the camera shots nor as regards the performing itself: it even changes in the selection of scenes. At one point of work, I had to jump in to save the project, I had to pull it from within as some people I worked with had to leave.

I reduced the crew to a controllable minimum, which was three actors including myself and two VJ's; in the last minute, I found another collaborator, a young director Josip Visković, who saved the project. I told him I needed a person from the outside who would watch the performance in the last days before the opening night. Also, if it weren't for the Festival of Croatian Film which provided us with public visibility and gave us a concrete time schedule, we would have had great difficulties finishing the project. I won't even speak of the second and third part of the project that require truck rental and the transformation of the truck into gigantic beds that would drive around the city with people lying on them...

#### **But this will happen?**

It will happen and we are working on it. Still, this is really hilarious as we talk about a project that costs a trifle. An immense number of talented people in this city give up because of production conditions or they decided to withdraw into their own small controlled boxes.

#### **What do you think was the reason for that?**

It is the reflection of what happened in the political sphere, as a consequence of utter helplessness. I remember the time when the whole conflict began in Yugoslavia and in Croatia; before that, we still had the impression that the progressive opinion somehow prevailed but then you suddenly realise that the incestuous circle of your same friends is terribly small. It was clear to me from the very beginning that crimes would happen; I even dreamed of them, I had nightmares. The day before the Dinamo - Crvena zvezda football match, I was going to London and I dreamed of slaughter, of neighbours killing each other. And when all this happened in reality, when black legions ravaged Paleac, Gospić, and so on, when Tchetniks and Arkan's guys slaughtered around - I was certain once more that one day we would have again the train to Belgrade.

As a consequence of this situation, a whole range of performing artists withdrew into something which seems logical from the outside, and that is the questioning of language. We have this tradition in Croatia and Yugoslavia; we have experimented with certain things even before they did it abroad but that is not a problem anymore; I mean, this is not the subject we should deal with. At this moment, we have to deal with the roots of reality, we have to create new foundations of continuity.

#### **Tell me about the crisis in your work?**

If you want to do something seriously, you have to constantly put yourself to the test. In that sense, my work was very transparent since the mid-80s. It was far from easy as to a large extent I gave up on my career of an actor and director in the mainstream theatre and at that time I was absolutely the only one who did it. Back then, there was nothing of the kind. On the contrary: Brezovic was giving up his alternative position and had begun to study at the Academy in order to gain legitimacy. He began assisting (Jolko) Jovanović and thus moved from a certain off situation into the mainstream. Pozdravi didn't exist anymore, Kugla was getting a bit tied; there was a fairly decent classical theatre.

As for the viability of such work, the only thing that existed back then was the benevolence of Centre for Culture which was ready to provide space and perhaps some equipment. Until the mid-80s there was not even a festival to show such work; only then did the festivals like Eurokaz or FIAT appear.

After the decision to get out of the mainstream theatre and continue my own research - i.e. to let myself, as Guy Debord would say, go "roving" on the open sea - it became fairly easy. On the one hand, I did commercial work - films, TV, radio, a few international co-productions - which enabled me to be financially independent. I always made my projects by ways of finding sponsors. We would always collect some money or materials by ourselves and then went to negotiate with the production houses such as CKD, IFM Gallery, Gallery SC or Centre for Culture, or later OKC.

When the madness burst out in Croatia and Yugoslavia in '91, I realised that the art I was doing had no sense anymore. It seemed all so absurd compared to what was going on around me - it was all huge fake performance; people waving with chequered flags or banners with four S's while they were being peck pocketed from behind. On the other hand, I realised, as one of co-founders of the Anti-War Campaign, that I didn't manage to do enough good with my political actions, that I didn't manage to prevent this tremendous evil and manipulation; so I got engaged into a different kind of political work and a kind of social-political projects. The first thing was actually gathering energy: the energy to do something at all; thus I didn't do anything in art for a year and a half. I didn't attend one single theatre performance, or a movie, nothing! I wanted to purify myself from all this and I worked only on helping other people, directly or indirectly, as well as studying healthy lifestyles, meditation, ecology, gathering funds for the Anti-War Campaign, etc. Meanwhile I realised that the only way to do things was through group dynamics and networking: this is when I made my first projects based on these principles, projects which were a novelty even within the European context. Back then, things were not as transparent as today. They were not part of a European policy and they were not as studied and sophisticated as today. I got acquainted with the functioning of the non-governmental sector in other countries as well as of the Peace Movement and humanitarian organisations worldwide. I realised I had nothing to offer anymore as the absolute author of Gesamtkunstwerk. Naturally, my personal view is still specific but only in the context of a collective story. This line of thinking led to projects like Flying University in 1993 in Belgium, which was a sort of utopian project based on a social-political analysis of the actual state of affairs in the world; a project that investigated the phenomenon of identity and identification in the light of the tragedy of Yugoslav wars along with the process of European unification; a project pleading for the creation of a new concept of reality, free of manipulation of society; family, nation, religion, ethnicity, generation, sex, employment, education,

ideology, history and money. Then there is also Earth Stations, a project conceived in collaboration with Ivana Momčević, Aleš Kurt and Ivana Čeković, planned to be executed within the frame of the manifestation Luxembourg European Cultural Capital 1995. Unfortunately, the project was not accomplished in its full scope. If it were, it would have been one of the first artistic projects that would have made the use of the Internet - back then in its primordial phase - the way it is often done today in its adolescence, so to speak: as a medium of functional exchange of power, knowledge and creativity; as a tool of obtaining a full-circle view in the structure of the process of collective creation. After a one-year work on projects that would involve around 30 international artists, the projects would be divided into three categories - accomplished projects, an auction of ideas to be possibly materialised in another context, and utopias - and presented in three Luxembourg castles. Simultaneously, there would be workshops for creative forms of life and work, structured according to holistic and interdisciplinary principles; a short while later, this formula would become the foundations of such renowned schools as the Brussels P.A.R.T.S. or Amsterdam Desarts. The project was not accomplished due to the Luxembourg government which didn't see its interest in this broad vision of culture and eventually decided to follow a much more conventional and repressive version of a European Cultural Capital.

These projects are not Shadow Casters' predecessors merely because of their intermedia nature, but also in terms of method. They represent a method of reflection and one of the vital segments of Shadow Casters is the relation towards the city, the city as hypertext, the city as the time bank in historical and literal sense. Shadow Casters study the city as the Theatre of Memory, as a mega computer, as the most complex machine that man has ever created, which incorporates the whole human experience, and which functions on the basis of collective compromise in order to survive: this time bank is such that you can bust it any time and borrow somebody else's time.

On the one hand, there is the method; and on the other hand, a city that is a physical hypertext, a document of time, a time structure. If you change the functions of the rooms in this flat in which we are talking right now, you would change the time of the people living and working in it. Space is the organisation of time. If you make a new path in the park over there, where it never existed before, you changed the choreography of the inhabitants of that district. I wrote a text in 1995 entitled *The Invisible Architecture*, in which I said that the town planners and architects are those who choreograph the city. What we found thrilling in Shadow Casters was the discovery of urboglyphs, a secret language which one inscribes in the city thus transforming its/her empirical substances into symbols. This is what the method of Shadow Casters reveals: how to read the city with your own body: e.g. how to discover one's own habits by using public transport ride. All along, there is an imperative to focus on the process, the emphasis on creating working conditions without determining the work by force. We also incorporated in our working process scientific methods of Simmel and Goffman, including the experience of New Sociology, all the way to Marianella Solari and other Italian and Americans: we use shadowing as well as the method of studying the so-called small history, as historians who examine a certain period of history through the diaries of priests, heretics and nuns, bills for medicines or clothes or land contracts, instead of big events, thus revealing a much deeper story through these fragments.

One of my lectures within the frame of Flying University, that I led through Belgium universities, for instance, was the history of Europe from Dracula to Richard III, precisely because the examples of Dracula and Richard III blatantly confirm the political manipulation of historical evidence. From the historical point







# Solo za tijela koja čitaju.

0 publici  
i komadu *Un après-midi* Antonije Baehr i Henryja Wilta

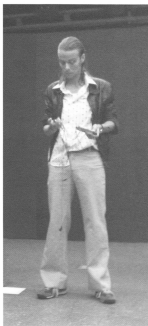
autonica Petra Sebiech

2 engleskog prevod: Jennifer Bialek

## Solo for Reading Bodies.

On Audience  
and Antonia Baehr's and Henry Wilt's *Un après-midi*

featured by Petra Sebiech



*fig. 0*

*Jean-Philippe / auteur: make up productions*

PLEASE CHOOSE  
THE ADEQUATE  
DISTANCE BETWEEN  
YOUR EYES  
AND THE TEXT  
SO  
THAT  
YOU  
ARE  
ABLE  
TO  
READ  
IT

Molimo vas da odaberete  
odgovarajući  
razmak između  
svojih očiju  
i teksta  
tako  
da  
biste  
bili  
mogli  
čitati  
nasamo.

Take a clock and make sure that you start exactly at 0'00 of the score, so that you are synchronized with every other solo interpreter. Whatever happens in your solo, it is important that you respect the time-score.

Uzmite stopericu i postavite je na 0'00 kako biste bili sinkronizirani sa svim drugim solo tumačima. Štogod da se dogodi za vrijeme vašeg sola, važno je poštovati vremenska ograničenja.

Decide when it's time for you to start the solo and go ahead.

0'01....

Read and interpret the following instructions.

Dear Interpreter,

Here are some general instructions for you:

- Relax and let yourself be guided. It's a challenge.
- Do what your MD text tells you to do
- The MDs words are edited. So there are cuts and silences. Don't worry the voices text are always back after a silence. You won't be left alone. I edited the voices words, so sometimes you'll hear a male voice, and sometimes a female voice you are free to ascribe all kinds of gender to the writing persons. Sometimes they change abruptly.
- You can readjust your volume glasses, put your earphones ear-plugs back in, blink to water your contact lenses, etc. during the reading show if you need to.
- Don't try to be in sync with anybody. Just follow your personal MD instructions. It doesn't matter what the other interpreters or the audience does.
- Don't try to be funny or exaggerated
- Don't try to entertain the audience
- Just stay with the instructions. The more you concentrate on them, the most thrilling it is to watch the piece. It's not about creating with interpretations of the instructions. It's about following them the best you can.
- Don't try to hide your mistakes and your corrections!?
- If you don't understand something: don't skip the instruction but interpret it. That is: don't wait until you understand something again but make up a meaning and stay active.
- The same is true for when it gets too fast: don't wait until it gets slower again, but just try to do the most of it you can.
- Pardon the speakers writers if when they make a slip of the tongue on the recording language lapsus.
- Right after the show, there'll be 15 min. to take a photo of you
- "Stop button" Stop reading for if you have a major problem: if you think you can solve the problem yourself, just go backstage (leave the text), fix it, figure it out and come back to continue. It doesn't matter if you lost synchronicity.
- If you think you can't solve the problem alone, look at Antonie Werner Hirsch (see fig. 2) and raise your finger. She will walk backstage with you. But hopefully, you won't have any problems.
- I can't promise to make you happy
- It's an exercise in concentration
- Don't try to move in slow motion

Thank you very much,

Henry Wilt

Petra Sabisch

Odlučite kad ste spremni započeti solo i krenite.

0'01....

Pročitajte i protumačite ove upute.

Dragi tumaču,

Ovo su neke općenite upute:

- Opuštite se i dopustite da budete vođeni. To je izazov.
- Učinite što vam kaže vaš MD tekst
- MD-ove riječi su uređene. ima rezove i škrto. Ne brinite, glasovi tekst se uvijek vraća vraća nakon škrto. Nećete ostati sami. Tako sam uređio glasove riječi da ćete ponekad čuti muški glas, a ponekad ženski osobama koje pišu možete pridati bilo koji spol. Ponekad se naglo mijenjaju.
- Budite li potrebno slobodno podesite glasnoću načela, ponovno stavite slušalice čepeće za uši, trepnite kako biste navlažili kontaktne leće, itd. za vrijeme čitanja.
- Ne trudite se biti sinkronizirani ni sa kime. Slijedite svoje osobne MD upute. Nije važno što rade drugi tumači ili publika.
- Ne trudite se biti zabavni i nemojte pretjerivati
- Ne trudite se zabavljati publiku
- Naprosto slijedite upute. Što se više usredotočite, uzbudljivije je promatrati komad. Nije stvar u kreiranju tu-mačenja uputa. Švar je u tome da ih slijedite što bolje možete.
- Ne trudite se sakriti svoje greške i ispravke!?
- Ako nešto ne razumijete: ne preskačite uputu nego si je protumačite. To jest: nemojte čekati dok opet nešto ne shvatite, nego izmislite značenje i ostanite aktivni.
- Isto vrijedi i za slučaj da vam postane prebrzo: ne čekajte da uspori, nego nastojte obaviti koliko možete.
- Oprostite govornicima pisama kad nešto pogrešno izgovori na snimci pogrešno napisu.
- Odmah nakon završetka, imat ćete oko 15 minuta da se fotografirate
- "Tipka Stop" Prestanite čitati nadajte li na ubijen problem: mislite li da ga možete sami svladati, otiđite iz pozornice (napustite tekst), riješite stvar, smislite rješenje i vratite se kako biste nastavili. Nije važno ako ispadnete iz sinkronije.
- Ukoliko ne možete sami svladati problem, pogledajte Antoniju Wernera Hirscha (vidi sl. 2) i podignite prst. Ona će doći k vama iz pozornice. No, nadajmo se da nadeće imati nikakvih problema.
- Ne mogu vam obećati da ću vas usrećiti
- To je vježba koncentracije
- Ne pokušavajte se krenuti usporeno

Hvala vam,

Henry Wilt

Petra Sabisch

The score presented above, is the cheat paper for the interpreters of Baehr's and Witt's *Un après-midi*, which I have re-adapted for the present solo. You can reconstruct the original-score, if you read the text with all terms struck out and if you leave out the terms in grey colour.

Try to reconstruct it within one minute.

Gornja partitura je šablon za tumače djela *Un après-midi* Baehr i Witt, koji sam preuredila za ovaj solo. Možete rekonstruirati izvornu partituru čitajući prelebane pojmove i izostavljajući pojmove tiskane sivom bojom. Pokušajte to učiniti za jednu minutu.

## 6'09

## Ingredients, history and making off *Un après-midi* / Sastojci, povijest i nastanak *Un après-midi*

The first version of the piece *Un après-midi* was performed in April 2003 in Auland, Berlin, before being premiered one month later in the festival Reich und berührt at Podewil, Berlin. The ingredients of this show consist of 4 minidisc players, 4 recorded minidisks, 1 recorded CD, 4 interpreters and 1 light/sound technician. Furthermore, there is a space without any props, except one suspended big black curtain that separates the left from the right side of the stage, several marks of different colours on the ground and four ghetto-blasters around the stage. Other sound equipment, steered by the technician is used to make the CD audible to the audience. In the versions I saw (Berlin #6 and Frankfurt #7), there was no special stage floor and the windows were opened. As usual, the stage is in front of several rows of chairs for the audience.

Prva verzija komada *Un après-midi* izvedena je u travnju 2003. u Auland-u u Berlinu, prije no što će biti premijerno izveden mjesec dana kasnije na festivalu Reich und berührt u Podewilu, u Berlinu. Sastojci za ovaj komad uključuju 4 minidisc-playera, 4 snimljena mini-diska, 1 snimljeni CD, 4 tumača i 1 tehničara za svjetlo i zvuk. Nadalje, tu je prostor bez rekvizita, osim velike crne zavjese koja dijeli lijevu od desne strane pozornice, nekoliko raznobojnih oznaka na tlu i četiri ghetto-blastera-a oko pozornice. Dodatna zvučna oprema, kojom upravlja tehničar, omogućuje da se CD čuje u publici. Na izvedbama kojima sam prisustvovala (Berlin #6 i Frankfurt #7), nije bilo povisene pozornice i prozori su bili otvoreni. Kao i obično, prostor pozornice se nalazi pred nekoliko redova sjedala za publiku.

## 7'10

The interpreters of *Un après-midi* are chosen in the city where the show is performed. They change from one show to the other. The crucial point is that none of the interpreters knows the instructions before performing them. Second, it has to be highlighted that the four interpreters are asked to dress and behave in such a way, that they pass as another gender. In the Frankfurt version (Un après-midi #7, 25 August 2004), Antonia Baehr and Henry Witt decided to choose interpreters who had lived at least for a while as a woman or declare themselves a woman. So the four interpreters were asked to pass as men, which does not explicitly mean to reproduce all circulating stereotypes of masculine behaviour, but to take over a convincing temporary identity as a man.

Tumači za *Un après-midi* biraju se u gradu u kojem se komad daje. Mjenjaju se za svaku izvedbu. Ključno je da nijedan tumač nije upoznat s uputama unaprijed, prije no što ih izvedu. Drugo, važno je naglasiti da se od četiri tumača traži da se odjenu i ponašaju tako da izgleda da su suprotnog spola. U frankfurtskoj verziji (*Un après-midi* #7, 25. kolovoza 2004.), Antonia Baehr i Henry Witt su odlučili odabrati tumače koji su neko vrijeme živjeli kao žene ili se izjavljivali kao žene. Četiri tumača su bili zamoželi da se pravi da su muškarci, što ne znači izravno ponavljanje stereotipa muškog ponašanja, nego usvajanje ujerljivog privremenog muškog identiteta.

## 7'55

Once the audience has taken their seats, the performance starts by verifying the synchronicity of the four CDs and the technician's CD. From this moment on, the whole performance is steered by the recorded instructions. As one of the audience, you will perceive four corporal interpretations of something that you don't know. As a part of the performers, you will perceive one soundscape of something you don't know beforehand. From the beginning to the end of the performance, a nearly imperceptible "soundscape" is emitted by the four ghetto-blasters surrounding the stage.

The "soundscape", inspired by Jamie Lidell's "taught to box", is the splitting of a sound recording into four frequency bands, which are then played back on the four boom

Nakon što publika zauzme mjesta, izvedba započinje provjerom uskladenosti četirju MD-a i tehničarovog CD-a. Od tog trenutka, čitava se izvedba odvija prema snimljenim uputama. Kao dio publike, primijetite čete četiri tjelesna tumačenja nečega što vam je nepoznato. Kao jedan od izvođača, primijetite čete partituru nečega što vam nije općenito poznato. Od početka do kraja izvedbe, gotovo neprimjetan "zvučni krajolik" emitira se iz četiri ghetto-blastera-a koji okružuju pozornicu. Taj "zvučni krajolik", nadahnut komadom "taught to box" Jamie Lidell, u stvari je podjela zvučnog zapisa na četiri frekvencijske linije, koje se onda emitiraju preko četiri uređaja. Dok je Jamie Lidell snimio izvedbu *Prélude à l'après-midi d'un faune* Clauda

boxes. Whereas Jamie Lidell took a recording of *Prélude à l'après-midi d'un faune* by Claude Debussy, split it into several frequencies and replayed them on boom boxes fixed one by one to moving bikes, the recordings of Baehr and Paulun are said to have taken place in Baehr's room at five o'clock in the morning on a sunny Sunday. The performance-sound is thus shaped by merely perceptible birds, unidentifiable murmurs and vibrations, or as Baehr describes: "What the audience hears in the actual performance space from the four boom boxes surrounding them, are one person's virtual movements between those four sound sources. Her movements follow a reading of the score."

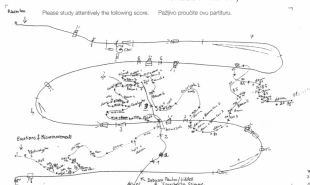
A reading of the score of the performance of a score as a reading of a score...

Debussyja podijela na nekoliko frekvencija i pustila dobivene zvukove u uređaja privrženih na bicikle koji su se kretali. Baehr i Paulun su navodno snimljeni u sobi Antonije Baehr u pet ujutro jedne sunčane nedjelje. Zvuk izvedbe je daleko oblikovan jedva primjerenim plicama, neidentifikabilnim mimom i vibracijama, ili kako to Baehr opisuje: "To što publika čuje u prostoru izvedbe na četiri zvučna uređaja koji ih okružuju je virtualno kretanje jedne osobe između ta četiri izvora zvuka. Kretanje slijedi čitanje partituru."

Čitanje partiture izvedbe partiture čitanja partiture...

9'23

## Interlude / Interludij



First I (oder 2) Partiturore zu Debussys "Prélude à l'après-midi d'un faune".

Geh einen Weg durch das Bild. Wie bewegst du dich fort? Was ist dein Ziel? Wie groß ist die Welt? Wie soll ich sie durch? Zeichne den Weg auf Transparenzpapier über das Bild auf. Geh den Weg noch mal so. Jedes Mal, wenn du einen neuen Element auf demselben Weg begegnest, zeichne einen Punkt auf die Linie. Benutze diese Linie mit Punkten als Erleuchtungsraum.

**Ausschnitt und Auslegung der Partitur von Antonie Baehr.**

Fig. 1

Excerpt and interpretation of Antonie Baehr's score / author: make-up productions

Interlude / kretanje partiture Antonije Baehr / author: make-up productions

WEG 4 (Kritik)

34. Punkt

Aus dem Bild

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

Weg 4 ist ein Weg

<sup>1</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Desire/ Repetition: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1987.

<sup>2</sup> Ugo, Gary: *Notes: Critical Environments, Postmodern Theory and the progress of the "outside"*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Desire/ Repetition: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1987.

<sup>4</sup> Ugo, Gary: *Notes: Critical Environments, Postmodern Theory and the progress of the "outside"*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996.

10'23

[virtual]

Un après-midi deals precisely with this virtuality of movements. No longer opposed to the Real, as Deleuze points out, the virtuality means the reality of continuous variations of variables in opposition to the actual determination of constant relationships.<sup>1</sup> Those critics, who spend their time to finally convict Deleuze of adherence to an ontological or vitalist thought, miss the point completely: Deleuze's virtual is virtual precisely because its emergence is being processed in an always specific way by his writing.<sup>2</sup> Therefore it

Un après-midi bavi se upravo virtualnošću kretanja. Budući da nije suprotstavljena Stvarnom, kao što ističe Deleuze, virtualnost znači stvarnost neprestanog variranja varijabli nasuprot konstantnim određenjima postojanih odnosa.<sup>1</sup> Kritika koja nastoji Deleuzea optužiti za privrženost ontološkoj ili vitalističkoj misli, potpuno je promašena: Deleuzeovo virtualno je virtualno upravo stoga što se njegovo pojavljivanje uvijek procesira na specifičan način njegovim pisanjem.<sup>2</sup> Stoga nije dovoljno razumjeti samo ono što on piše,

<sup>1</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Desire/ Repetition: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1987.

<sup>2</sup> Ugo, Gary: *Notes: Critical Environments, Postmodern Theory and the progress of the "outside"*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996.

is not enough to consider only what he writes, for Deleuze's writings constantly process the productive differential between what he says and how he says it. His texts are about anything else than the processing of this shifting gap between the specificity of each single matter and the method it unfolds. The virtual as an emergence of possibilities is already part of the procedure longing for it, although this emergence as an emergence can neither be controlled nor produced. There is no guarantee for the virtual. Only by the very process of a specific writing against the real real, the deleuzian virtual has a chance to emerge as the potential to write otherwise. The virtual thus produces its latent presence only by a permanent processing of and within the actual determinations. That's why the virtual vanishes when you insist in affirming its presence. Without process, there's no virtual.

The virtuality I see at work in *Un après-midi* derives from the fact, that the audience can not hear the instructions. Even if there is another soundlayer besides the discrete "soundscape" described above, there is no means to "know" the concrete instructions: The soundlayer audible to everybody in the audience includes Debussy's *Prélude à un après-midi d'un faune*, some rather technical and specific instructions for body movements, and a dialogue taken from the film *Kings & Disasters* made by Werner Hirsch. It thus offers a lot of different layers to "read" the ongoing little and precise movements, but the audience can never be certain, that their interpretation-layer is identical to the one that steers the movements.

To be clear: Important is not the fact that you do not know the instructions. There are so many performances and nobody cares about the cue-text for the performers. It is something else which is at stake at this point: Precisely because you know, that the whole performance is steered by instructions, you know that you do not know them. And in staging this impossibility of knowledge, control or a total understanding by the audience, the actual movements and their principles, motivations and schemes let emerge the potential for their alterity, that is virtuality. Therefore *Un après-midi* is no longer a performance about knowing and understanding, neither about identifying nor emotions. It is a landscape, a mapping of a thought, a body, many bodies, sensations. It just processes what the audience does anyway: producing a show by its gaze and interpretations. Permanently balanced within this gap between the latency of present scenes, cybernetic programs etc. and the concrete gestures, postures and attitudes, asking to be re-shaped in any single moment, in any transformation of their actual configurations, the audience finally becomes what it is: a multiplicity of reading bodies, extremely productive.



fig. 2

jer Deleuzovo pisanje stalno procesira produktivnu razliku između onoga što on govori i načina na koji to čini. Njegov su tekstovi upravo o procesuiranju tih jazova između specifičnosti svake pojedine stvari i metode koju naziva. Virtualno kao pojavljivanje mogućnosti već je dio procedure koja za njim teži, premda se to pojavljivanje kao pojavljivanje ne može ni nadzirati ni proizvesti. Nema jamstva za virtualno. Jedino samim procesom specifičnog pisanja protiv stvarnog stvarnog ima deleuzijsko virtualno izgleda pojaviti se kao mogućnost drugačijeg pisanja. Virtualno proizvodi svoje latentno prisustvo jedino stalnim procesuiranjem konkretnih odnosa i unutar njih. Zato virtualno nestaje kad nastojite potvrditi njegovo prisustvo. Bez procesa nema virtualnog.

Virtualnost koju vidim na djelu u *Un après-midi* proističe iz činjenice da publika ne čuje upute. Iako postoji još jedan sloj zvuka osim gore opisanog "zvučnog krajolika", nema načina da publika "sazna" konkretno upute: zvuk koji mogu čuti svi koji su u publici uključuje Debussyjevo djelo *Prélude à un après-midi d'un faune*, neka tehničke upute za pojedine kretanja i dijalog iz filma *Kings & Disasters* Wernera Hirscha. On dakle nudi razne slojeve za "čitanje" malih preciznih pokreta, ali publika ne može biti sigurna da je njihov sloj tumačenja jednak onome koji upravlja kretanjima.

Da se razumijemo: nije važno to što ne znate upute. Ima toliko izvedaba i nikoga nije briga za slagoviti izvođačima. Radi se o nečemu drugome: upravo zato što znate da o čemu izvedbam upravljaju upute, znate da ih ne znate. Uprizorjuju tu nemogućnost znanja, nadzora ili potpunog razumijevanja od strane publike, stvarni pokreti i njihova načela, motivi i sheme dovode do pojave mogućnosti svoje drugosti, to jest svoje virtualnosti. Stoga *Un après-midi* više nije izvedba o znanju i razumijevanju, ni o identifikaciji li osjećajima. To je krajolik, kartografija misli, tijela, mnogih tijela, osjećaja. To je proces, ono što publika ipakno čini: proizvodi komad svojim pogledom i tumačenjima. Trajno balansirajući nad jazom između latentnosti prethodnih partitura, kibernetičkih programa itd. i konkretnih gesta, stavova i držanja, koji traže da budu preoblikovani u svakom trenutku u neku transformaciju svojih konfiguracija, publika konačno postaje ono što jest: višestrukost tijela koja čitaju, i to iznimno produktivna višestrukost.

But if the audience becomes that multiplicity, that every single person already stands for, just by producing readings, what is then the difference from the interpreters on stage?

Of course, the interpreters have a special light from above, they have more space around them, they are more vertical than the audience, and last but not least they have a mindless with a score. Ok. They have different props. But it is interesting that they cannot "dispose of" them as one disposes of knowledge or of goods etc. As they subscribed to follow the unknown score the best as possible, they are on the same level of knowledge as the audience. They just listen and thus form in the literal sense of the word nothing else than an audience. Being observed by another audience, they do exactly the same thing as this audience: they interpret. The only difference then lies in the fact, that the performers' interpretation of the recorded score is simultaneously translated in movements, which are exposed during their interpretation.

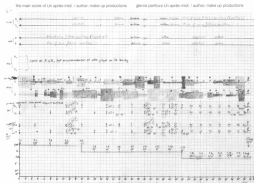
Let's have a closer look at this exposure. Exposed are bodies on stage, "reading" or interpreting bodies, concentrated on a score, bodies in all their singularity. While being stared by something invisible, the score as the animating artificial limb of the body, as matrix, it is not so much the uncertainty of the performer which is exposed, but the score itself, in a way one could say that the score is everywhere. Precisely because the score is nothing more than its interpretations. But on the other hand, the interpreters will question at any moment, whether a single gesture, a gaze or a movement belongs to the score or not. By interpreting the present corporeal movements in order to deduce scores of it, the reading bodies process a constantly effective tension between what the present bodies do, how they do it and how the circuit diagram has to look like in order to animate them in such a way. The interpretation of the score becomes invention of the score, invention of the "outside" of the score, rupture with pre-texts or post-effects. The "outside" is thus the failure of a score failing to still be the same score, failing to reduce the score to one single score. Exposed is thus, that there is no total score.

No ako publika postane ta višestrukost, koju već predstavlja svaka pojedina osoba, samim činom čitanja, po čemu se onda razlikuje od tumača na pozornici?

Dakako, tumači imaju posebno svjetlo odzgora, imaju više prostora oko sebe, uspravniji su nego publika, i napokon, ali ne i najmanje važno, imaju mindless s partiturnom. Dobro. Imaju same rekvizite. Ali zanimljivo je da njima ne mogu "raspolagati" kao što se raspolaze znanjem ili dobrima itd. Prešli su slijediti nepoznatu partituru najbolje što znaju, te su na istoj razini znanja kao i publika. Oni naprosto sjede i slušaju te, u doslovnom smislu riječi, tvore publiku. Dok ih promatra druga publika, oni čine isto što i ta publika: tumače. Jedina razlika je u tome što se tumačenje snimljene partiture od strane izvođača simultano prevodi u pokrete, koji se izlažu za vrijeme tumačenja.

Promotrimo pobliže tu izloženost. Izložena su tijela na sceni, tijela koja "čitaju" ili tumače, uređena na partituru, tijela u svojoj singularnosti. Dok ih vodi nešto nevidljivo (partitura kao umjetni udjeljak, kao matrica), nije izložena toliko nesigurnost izvođača, već sama partitura. Na neki bi se način moglo reći da je partitura svugdje. Upravo zato što partitura i nije ništa drugo nego njezina tumačenja. No s druge strane, za tumače se u svakom trenutku postavlja pitanje pripadaju li pojedina gesta, pogled ili kretnja partituri ili ne. Tumačadi prisutne telesne pokrete kako bi iz njih izveli partituru, tijela koja čitaju procisunaju trajno učinkovitu napetost između onoga što prisutna tijela čine, kako to čine i kako bi trebao izgledati dijagram da ih tako pokrene. Tumačenje partiture postaje iznalaženje partiture, iznalaženje "izvanjskoga" partiture, naklad s pred-tekstovima ili post-efektima. "Izvanjsko" je tako neuspjeh partiture da bude i dalje ista partitura, da svjeda partituru na jednu partituru. Tako je izloženo da nema potpune partiture.

fig. 3





Instead there are two main layers of scores. First, the score recorded on a mindisk and second, the one to pass as a man. Whereas the former proceeds the permanent figuration and defiguration of perceived scores, the second one processes gendering. Gendering means here the double process of "passing as" and the perception of gender as always already linked to its interpretation. If I follow the assumption, that there is no body without gender and no perception of gender without construction of gender, how can the bodies of Witt and Bahr be described? What are they alike?

The most striking effect of these strange and familiar bodies seems to me that they become, while morphing into males, extremely singular, particular and specific. Paradoxically, their longings for a certain generic produce simultaneously the withdrawal of the generic. Somehow, these bodies do no longer refer to the generic of masculinity, femininity or queerness. They are incomplete, unfinished, completely false and absolutely true. They cause the drag effect as their truth, and stage this effective truth as a cause to cause on, which is affirmed and contradicted in every single breath.

What you see, is thus not the perfection of drag techniques (even if these techniques are skilfully applied and efficiently used), but the processuality of passing. And this passing is, as a processual one, always specific, concrete and - singular. This singularity has not to be mixed up with a hidden but somehow authentic personality, revealing "itself" in the very moment of drag. It is just the effect of processing a generic male within a specific body, its circumstances and interpretations. And as such, as the discontinuous variation of the variables of gendering, the gendering in *Un après-midi* coincides with the virtual.

Umjesto toga imamo dva glavna sloja partiture. Prvo, zapis na mindisku i, drugo, uputa da se "bude" muškarac. Dok ovo prvo procesuiru stajnu figuru i izobličuju percipiranih uputa, potjeruje procesuiru rod. Pod time mislimo na dvostruki proces "prolaženja pod" i percipije roda kao uvijek već povezanog sa svojim tumačenjem. Slijedim li pretpostavku da nema tijela bez roda, da nema percipije roda bez konstrukcije roda, kako onda opisati tijela Witta i Bahr? Kako ona izgledaju?

Najzapanjniji učinak tih neobičnih i poznatih tijela je da postaju, miješajući se u muškost, iznimno jedinstvena, specifična. Paradoksalno, njihova čežnja za rodnom istodobno tvori povećanje rodno. Ta se tijela na neki način više ne odnose na rodnu muškost, ženskost ili queerneš. One su neoplovive, nedovršene, prave lažne i apsolutno istinite. Njihova je istina prenušavanje, i ta se istina uprizoruje kao razlog koji se potvrđuje i pobija u svakom dah.

Ono što vidite nije dakle savršenstvo tehnika prenušavanja (premda se te tehnike vješto i učinkovito rabe), nego procesualnost prolaska. A taj prolazak je, kao proces, uvijek specifičan, konkretan i - jedinstven. Tu jedinstvenost ne valja brkati sa skrivenom, ali nekako autentičnom osobnošću, koja "se" otkriva u činu prenušavanja. To je samo učinak procesuiranja generičkog muškarca u konkretnom tijelu, u okviru njegovih okolnosti i tumačenja. Kao takav, kao diskontinuirana varijacija na varijable roda, rod se u *Un après-midi* podudara s virtualnim.

There are choreographed bodies, bodies which are being written and writing at the same time, bodies obeying to scores, interpreting scores, sedimentations of scores. Bodies which constantly defigure and thus change the chore that is the "ground" from which they differ. *Un après-midi* is not choreography about something. It is rather processing multiple some things within their concrete framings and interpretations. Landscapes and mappings of the virtual. Or as Mårten Spångberg formulates in his lecture I don't want to know anything about it: "... it is choreography in the sense that it unfolds performance itself as discourse, or even not only performance, but also the ensemble of conventions surrounding it, which is to say a performance that unfolds not only what am I perceiving in what I am perceiving, but performs a shift from a position of the interpretation of an utterance towards the interpretation of what representational orders is governing the experience. In other words a performance that travels beyond representing 'in' discourse: instead the focus of the investment is on the ideology with which he, the performer, as much as the spectator engages in the process of unfolding."<sup>2</sup>

The specificity of *Un après-midi* resides precisely in the choreography as a means to process these gaze regimes and interpretational registers, not in order to control them or by imposing a particular one, but in order to reflect them as multiple unfoldings, that is as a possibility for change.

Postoje koreografirana tijela, tijela koja ispisuju i koja istodobno pišu, tijela koja slijede partituru, tumače partituru, koja su raslage partiture. Tijela koja neprestano izobličuju i tako miješaju chore, to jest "podlogu" od koje se razlikuju. *Un après-midi* nije koreografija o nečemu. To je prije procesuiranje iznorednih stvari skupa s njihovim konkretnim okvirima i tumačenjima. Krajolci i kartografija virtualnog, ili kako to formuliše Mårten Spångberg u svom predavanju I don't want to know anything about it: "... to je koreografija utoliko što razvija samu izvedbu kao diskurs, ili čak ne samo izvedbu, nego i skup konvencija koje je okružuju, što će reći izvedbu koja razvija ne samo ono što je percipiram u onome što percipiram, nego i izvodi promjenu položaja tumačenja iskaza prema tumačenju onih poredata reprezentacije koji vladaju iskustvom. Drugim riječima, izvedba koja ide dalje od predstavljanja 'nekog' diskursa, u žanritu uloga je umjesto toga ideologija koja njega, izvođača, angažira u procesu razvoja podjednako kao i gledatelja."<sup>2</sup>

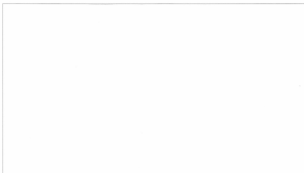
Posebnost komada *Un après-midi* leži upravo u koreografiji kao sredstvu procesuiranja tih režima pogleda i interpretativnih registara, ne zato da bi se njima ovladalo, niti da bi se neki od njih nametnuo, nego zato da ih se promišlja kao višestruka razvijanja, to jest kao mogućnost za promjenu.

<sup>2</sup> This lecture has been held in the frame of the festival *Lignes de corps* at Espace des Passifres in Valenciennes on November 2002.

<sup>3</sup> Predavanje održano u okviru festivala *Lignes de corps* u Espace des Passifres u Valenciennes u studenom 2002.

Please take 90 seconds to remember or imagine the map that John Cage proposed as the score for his Solo for Voice 3; a map which has been one of the starting points for *Uh après-midi*.

U vremenu od oko 90 sekundi pokušajte zapamtiti ili zamisliti kartu što ju je John Cage predložio kao partituru svoga djela *Solo for Voice 3*; ta je karta bila jednim od polazišta za *Uh après-midi*.



While thinking of the audience as multiplicity of different reading bodies, I found the following definition in my old school Dictionary of English.

Razmišljajući o publici kao o mnoštvu različitih tijela koja čitaju, razmotrimo ječničku definiciju publike:

**au-di-ence n.**

**1** [SC] the people listening to or watching a performance, speech, television show, etc.: The audience was/were very excited by the show. I an audience of 20,000 **2** [C] a formal meeting between somebody powerful and somebody less important: The queen allowed him an audience of 20 minutes **3** [U] (as freedom to be heard, as in court.

Dictionary of Contemporary English. Ein- und zweisprachiges Wörterbuch für Schule und Hochschule. Langenscheidt-Langman, Gütersloh 1985.

**publika 2 [fles. ovr.]**

**1** ukupnost onih koji prisustvuju čemu kao gledaoci ili slušatelji **2** javnost **3** narod, masa

> **čitalačka** -, **kazališna** -, **književna** - i sl. (javnost; široka - zainteresirana i kvalificirana javnost u najširem smislu

Vladimir Anić: Rečnik hrvatskog jezika (Zagreb: Novi Liber, 1994.)

First of all I thought about the striking difference between this definition and the audience in *Uh après-midi*: The audience - I had counted around 80 persons in the Frankfurt version - was no longer qualifiable by mass characteristics, neither by a homogeneous reaction. But when I came to the last point, which inverts in a way the audience's

Prvo upada u oči drastična razlika između ove definicije i publike u *Uh après-midi*: publika - izbrojala sam oko 80 osoba na Frankfurtskoj (Švedci - nije više bila odrediva po svojim masovnim odlikama, niti svojom homogenom reakcijom (ukupnost). Posljednji primjer, međutim, koji na neki način ističe aktivan udio publike, posve je primjeren u

agency as that, what is heard in a certain conventional setting. I thought, that this was exactly the point in *Un après-midi*: An audience listened by another audience, the same audience, other, audience of the audience. And while contemplating these words even longer, it suddenly came to my mind that as, part of the audience on stage, I have been very excited by the show. And finally, has the temporal interstice of *Un après-midi* - lasting rather 35 than 20 minutes - not been accorded by the generosity of King Antonio and Queen Henry? How could one describe then the relationship between fauns and audiences?

There are ways to perceive and ways to perform. There are ways to perform perceiving and ways to perceive performing. Perception of the performance of perception as a performance. Persons who perceive the performance of perception as a performance are called audience. Persons who perform the performance of perception as a perception are called performers, at least if they do it in the very presence of persons who perceive their performance performing the perception. A performer is thus already a part of the audience, as the audience is a constitutive part of the performance. Performing audiences performing performances.  
Or reading bodies reading bodies reading bodies.

Please take now a photo of yourself and send it to [sabisch.petra@freenet.de](mailto:sabisch.petra@freenet.de) in order to take part in our documentation of the solo for reading bodies. Please add a note, whether you want your photo to be shown in an exhibition *On Audience or not*, we are preparing for the Centre Georges Pompidou in Paris (September 2005).  
Thank you very much of having run the solo!  
Very best,  
Petra Sabisch

slučaju *Un après-midi*: publika koja izvođače pretvara u svoju publiku, isto tako zainteresiranu i kvalificiranu, u publiku publika. Palo mi je na pamet da sam kao dio publike na pozornici bila vrlo zabušena izvedbom. I napokon, nije li vremenski interstij u predstavi *Un après-midi* - trajala je 35 a ne 20 minuta - odobren zahvaljujući velikodušnosti Kralja Antonije i Kraljice Henry? Kako, dakle, opisati odnos fauna i publike?

Postoje različiti načini percipiranja i izvedbe. Postoje različiti načini izvedbe percepcije, postoje različiti načini percepcije izvedbe. Percepcija izvedbe percepcije kao izvedbe. Osobe koje percipiraju izvedbu percepcije kao izvedbe zovu se publika. Osobe koje izvedu izvedbu percepcije kao percepcije zovu se izvođači, barem ukoliko to čine u prisutnosti osoba koje percipiraju njihovu izvedbu izvođenja percepcije. Izvođač je tako već dio publike, upravo kao što je publika konstitutivni dio izvedbe. Izvedba publike izvodi izvedbu. Ili tijela koja čitaju tijela koja čitaju tijela koja čitaju.

24'57

## Postlude / Postludj:

Molim vas da se sada fotografirate i da zatim pošaljete fotografiju na [sabisch.petra@freenet.de](mailto:sabisch.petra@freenet.de) kako bi ona bila uvrštena u našu dokumentaciju ovog sola za tijela koja čitaju. Molim vas da dodate bilješku o tome želite li ili ne da vaša fotografija bude prikazana u sklopu naše izložbe *On Audience or not*, što je pripremamo za Centar Georges Pompidou u Parizu (rujan 2005.). Hvala vam što ste izveli ovaj solo!  
Svako dobro,  
Petra Sabisch

39'57

## End / Kraj



JANOS SUGÁR:

# Zagreb Time Patrol

exUrbanFestival

VIKEND 4

28. - 30. svibnja

17 - 20 h, Glavni kolodvor

Na gradskom trgu postavljena je kampa kućica. Svako tko diktiografski može napisati dikirati 10 minuta, dobiva 100 kuna. Transkripti teksto-va bit će objavljeni kao novine s naslovom *Time Patrol* i prodati će se u kioscima na trgu.

Namjera je proizvesti dokumentarac čija je buduća vrijednost neprocjenjiva - upravo stoga što se čini da u sadašnjosti nema nikakav značaj. Recimo, što bismo dali za vjeran transkript usputne konverzacije koja se zbiva u političkoj kočiji na početku 19. st?

S druge strane, kao rezultat tehnološkog napretka privatna se sfera neprestano žrtvuje: efektivnu komunikaciju, suradnju i koordinaciju plaćamo sve manjom sigurnošću naših privatnosti i tajni. Sve (pošta, telefon, e-mail, kreditne kartice) se može kontrolirati (ipijunski sateliti, nadzorne kamere, sustavi za prepoznavanje lica), automatsko pretraživanje i softverski filteri na Internetu) te je stoga u svakodnevnoj komunikaciji lakše pretpostaviti da smo neprestano u javnosti.

Janos Sugár je studirao na Odjelu za kiparstvo pri mađarskoj likovnoj akademiji u Budimpešti (1979. - 1984.), između 1980. i 1986. bio je aktivno uključen u izložbe i performanse interdisciplinarne umjetničke skupine Indigo koju je vodio Miklos Erdely. Sudjeluje na međunarodnim i nacionalnim izložbama od sredine 1980-ih, 1992. izlagao je na dokumenti IX u Kasselu, 1996. na Manifesti I u Rotterdamu. Stipendist programa Artists-in-Residence na Cleveland Institute of Art 1994. 1997./98. boravio na četveromjesečnoj te 1999. na tromjesečnoj stipendiji pri Experimentat Intermedia u New Yorku. Filmovi su mu prikazivani na Anthology Film Archives u New Yorku 1996.



Janos Sugár: Zagreb Time Patrol, exUrbanFestival 2004.

izložba: Venera Nakov



Ovo je antologija postojanja. Životi u nekoliko redova ili od nekoliko stranica, bezbrojne nesreće i avanture skupljene na jednom mjestu u tek pregršt riječi. ... posebni životi, oni koji su postali, kroz što zna kakve slučajnosti, čudne poeme.  
Michel Foucault: The Life of Infamous Men (La vie des hommes infames)

[ZUMERANJE]

# Vremenska patrola, populistički slušatelj

Beata Hock

5 engleskog previla Larisa Petric

## Intro I. Sugárova izmještanja konteksta

'Gibanje i pomicanje konteksta': eksperimenti u povezivanju privatnih i javnih situacija, različitih žanrova ili pojava kojima upravlja slučajnost, a koje izvorno nisu povezane, karakteriziraju rad Jánosa Sugára posljednjih godina. U "video open" <sup>1</sup> iz 1987. iskoristio je tekst snimljenog razgovora o radu video-rekordera pri snimanju jedne suvremene opere koji je vodio s video-tehničarom, čime je izmjestio tekst i promijenio, ili čak poništio, njegovo prvotno značenje. Drugom je prilikom uradio da posjetitelj na otvorenju jedne izložbe u ICA, u Dunajbeosu, slobodno koristi javni telefon postavljen na izložbenom mjestu - samo im je rečeno da će se njihovi razgovori snimati. Poslije je, nekom drugom prilikom, Sugar dao glumcima da to čitaju, bez prethodnog postavljanja na pozornicu ili režiranja, u do tada već neutraliziranim ili bez-kontekstnim dijalogima (Public Phone, 2002.). U 1980-ima je fotografirao razbijene izloge trgovina po čitavoj Budimpešti, a te slike danas možemo gledati kao i mnoge druge zabijeljke o izgledu i atmosferi grada u to doba. Svrha njegovog projekta obnavljanja grafičkih i više informacija na <http://www.icols.org/pages/USugar/USugar.html> jest obnavljanje prolaznih ili stalno mijenjajućih tragova vremena u suvremenom društvu.

<sup>1</sup> Inverte Quatre (Chamber Open in Videotechnology) izvedeno 1988., 1991., 1996.

## Intro II. Značaj javne umjetnosti u Mađarskoj

Još uvijek nedefiniran pojam javne umjetnosti sve se češće javlja na suvremenoj mađarskoj umjetničkoj sceni. Čvrstu je definiciju teško naći, s jedne strane zato što širenje značenja termina od "javno prikazane umjetnosti" do "umjetnosti lokalne zajednice" (community art) zahvaća i englesku jednu upotrebu termina, a s druge strane zato što mađarski pojam koji se do danas koristi u označavanju prvenstveno od države naručenih reprezentativnih spomenika smještenih u javnim prostorima nije primjenjiv na ovaj novi umjetnički oblik. Sve veći broj novih potihvata u okvirima oveakve vrste umjetničke prakse ni na koji način nije ukinuo semantičku nejasnost termina. I sama složenica zvuči "kao oksimoron: specifična relativna autonomija umjetnosti čini se nespojivom s izrazito ne-autonomnim zahtjevima javnosti".<sup>2</sup> Dva bi se dijela (te figure) mogla povezati kroz ideju uzajamne komunikacije rušenjem tradicionalnih granica umjetnosti i njenim približavanjem svakodnevnom, s ugrađenim osjećajem za društvenu odgovornost. Pa ipak, napetost u navedenom oksimoronu jedva da se može opjediti u nastojanju da se javna umjetnost u Mađarskoj naturalizira, budući da većina suvremenih umjetnika ne prihvaća koncept prema kojem umjetnik poduzima određene društvene "zadatke", već prije naginju tome da se poveća i vraćaju na mit o autonomnosti umjetnosti, umjetničkoj slobodi i individualnim (individualističkim) strategijama. Čak i umjetnici koji u umjetnosti otkrivaju snagu obraćanja različitim društvenim problemima čelno ne uspijevaju začeti stvarnu premu cilju usmjerenju interdisciplinarnu suradnju kroz koju se može pridonijeti da se riješe problemi. Mnogi i sami priznaju da istražuju kako ublažiti izoliranost umjetnosti u suvremenom društvu pokušavajući usmjeriti pozornost javnosti na svoj rad. No ne zvuči li to više kao PR, tj. govor predstavnika za odnose s javnošću, koji zagovara suvremenu umjetnost, nego kao pokušaj uspostavljanja uzajamne komunikacije građana kroz umjetnost kao određenu posrednicu?

<sup>2</sup> Steve Hutchinson: Four Stages of Public Art, *Theor. Text.* 2002./4., str. 430.

### Intro III. Moscow Square - Gravitation

<sup>2</sup> Gergely Nagy: Testimony - Kurator's interview at Moscow Open. Művészet 2005/6, no. 1, 5.

Početkom prošlog ljeta, u okviru šestotjednog projekta Moscow Square - Gravitation (<http://www.lud-vignumuseum.hu/moscowsquare/>), u Mađarskoj je poduzet jedan od najambicioznijih napora da se umjetnost predstavi u javnom prostoru. Nekolicina je suradnika, uključujući i Gergely Nagya,<sup>2</sup> temeljito i opširno pisalo o mjestu upravljanja. Nagy nije samo spomenuo odobrenost gigantskog i amorfnog prometnog čvorišta, već i nekoliko drugih slojeva njegovog složenog konteksta, počevši već od samog imena koje se odnosi na prošle veze i današnje ambivalentne odnose. "Moskovski trg vjerojatno je najkontradiktorniji od svih javnih prostora u Budimpešti. ... Djelom omeđen trima najbogatijim kvartovima s budimpeških strana, predstavlja potisnutu naštu svijest grada koji tu "ugrožuje" mnogo obasipanih i osiromašeni: one koji se "ubijaju" anitragom (jepla i nezaposlene radnike). Istovremeno, to je i mjesto na kom se sastaju ljudi koji idu u kupnju u obližnji luksuzni shopping centar, gdje zaljubljeni imama tihodžni ugovoraju sastanke i gdje se okupljaju "partijani" prije noćnog izlaska. ... Propovjednici, utrađeni preprodavači knjiga, ljudi, umirovljeni bori za očuvanje okoliša također posjećuju ovaj trg ... planstvo, građanstvo i izopćenici mikro-društva Moskovskog trga." Stoga je to idealno mjesto za stvaranje javne umjetnosti - ili, možda, prethranje umjetnosti u umjetnost za javnost?...

#### [FOKUSIRANJE]

<sup>4</sup> Opatko "16 sati, jedna desetine naplate" plaća u Mađarskoj, što odgovara tihodžni tih naplate, ili nešto manje od pune dionice naplate staciona za gradski promet.

Time Patrol Stand (stond vremenske patrola) bio je jedan od projekata upravljenih za vrijeme odvijanja Moscow Square - Gravitation "eventa". U navedene dane, u određene sate, na trgu je bilo parkirano kombi-vozilo koje je funkcioniralo kao neobična "kauto-jamajčanska kola". Svako tko bi osobi za pisalom mašinom mogao barem deset minuta nešto naprati detektirati, bio bi, pored mogućnosti da glasno kaže što hoće, nagrađen honorarom od 4000 forinti.<sup>4</sup> Ti bi se tekstovi potom pojavili, neregistrirani i anonimni, u publikaciji pod naslovom Time Patrol koja se prodavala kod susjednog prodavača novina na trgu. U knjizi se tako, pretičući bilo kakav kriterij selekcije i s time povezan čin vrednovanja, arhivirao određeni segment sadržajnosti u vremenskoj kapsuli predodređenoj za neku naprednu - i to zato što se sobom ne nosi nikakvu dosada jasnu i očitu vezu - buduću aktivaciju.

<sup>5</sup> U nikom tko je osoba koja tjela zamjenjuje magnetofonom koji brzo blebe, samo umjetnik i najbrži.

Izmještanje ili premještanje konteksta između sadašnjosti i budućnosti, ali što je još važnije, između privatne i javne sfere, također je jedan od glavnih elemenata Time Patrol Standa - iako se ovdje zapravo radi o kvazi-privatnom i kvazi-javnom okolišu. Privremeno zatvorenje osobe koja tjela, umjetnika i njegovog "tijela" u kombiju stvara - čak i ako su ti ljudi jedni drugima potpuni stranci - atmosferu povjerenja koja svaki put govornike potakne da govore o prave osobnim stvarima, koje se često obavljaju u nekoj vrsti biografskog okvira. "Rođen/sam u Transilvaniji u šestdesetima, krenuo/sam u školu i išlo mi je dobro u prva četiri razreda." "Ovo će biti nekakva životna priča. Rođen/sam u sjevernoj 1968... 19-og u mjesecu." U velikom broju priča, međutim, sve su te vrlo privatne stvari gusto ispreplećene faktorima društvene lokacije. Čini se da u ovakvim slučajevima govornici ovi priku (da s drugim podjela svoje privatne nesreće) vide gotovo kao šansu da si priskrbe mogućnost da ih se javno osjude, da ih javnost čuje, što se odražava u velikom broju "društvenih želja" koje javno iznose. To je doista jezgrovito opirivanje slogana kojega je usula feministička kritika, a koji glasi: "osobno je političko".

<sup>6</sup> Usp. s preklup Franciska Zilyom o interaktivnim izložbama prikazanim na Moscow Square. Zilyon F.: Questions to Ask, Museum to Make: On Art in Public Spaces. Platforma Central European Contemporary Art Review, 2003-9, no. 72.

Za razliku od nekolicine sudionika projekta Gravitation koji su (iskoristili situaciju javnog prostora kako bi svoj rad nametnuli publici koja ne običava posjećivati galerije, Time Patrol Stand dokazao je da je baš suprotno site-specific intervencija koja je "lokalna" prisutna na određenom javnom prostoru privlače u prigodne govornike čiji govor treba zabilježiti i dokumentirati. Umjetnik je također uspio eliminirati hijerarhijski postav koji je često prisutan u participativnim i "interaktivnim" projektima, pri čemu umjetnik drži sve udele i promatra, ponekad se čak i zabavlja time, kako prolaznici sve to dolobno i izbunjuje.<sup>6</sup> Umjesto toga, suglasni su "subjekti" istog trenutka shvatili svrhu i smisao standa i bili spremni sudjelovati, što se očitovalo u njihovoj spremnosti da samima čekaju u redu da uđu u kombi ili da dodu ponovo sljedeći put ako ne bi stigli ući, u međuvremenu razmišljajući o tome o čemu bi mogli govoriti.

Uz atribute tradicionalno shvaćene javne umjetnosti Time Patrol također postavlja i funkciju reprezentacije. No uvidajući da urbani javni prostori mogu ponuditi reprezentaciju tko onima čije je reprezentacija u demokratskim institucijama izostavljena, Time Patrol ne služi onima na dominantnim pozicijama, već daje glas onima koji ostaju neasimilirani i naprijagodeni, nevidljivi i nijemi u narativima moći. Jedan od načina provedbe te zamjene jest izokretanje mehanizama filtriranja naglaske: dok bi u drugim navodno javnim prostorima ulaznica od 4000 forinti bila tu da, zapravo, izdvoji i odstani neželjene elemente, ovdje su ljudi koji se obično ne bi "prodali" za toliki iznos unaprijed selektirani. To rezultira pojavom dijlu glavnih grupe (ljudi: studenti i ljudi na margini ili periferiji). Još je jedan filter pridonio tome da rad doista bude specifičan upravo za to određeno mjesto (site-specific): potreba da se čeka nekoliko sati kako bi se uspjelo ući opet je okupila uzbuđene stanovnike trga: beskućnike, starje ljudi, nezaposlene i studente - ali ne i pre zaposlene "viPove" ovog mikro-društva. Time je Time Patrol stvorila mentanu mapu ove urbane pozornice koju arhitektonski koncepti ili narati ova nikada ne bi proizveli.





Umanjena uloga koju si je umjetnik sam dodjelo možda i nije tako bržno razrađena metodologija ili strategija koliko manifestacija njegova stava prema predstavljanju umjetnosti u javnim prostorima čje rezultate i ishode ni sam nije predviđio. Usprkos tome, ono što umjetnički projekt *Time Petrol Stand* čini stvarno izuzetnim jest to što se čini da je ostvario mjesto neposredovane i naličičane samo-representacije podređenih, ono što upravo teoretičari, istraživači na polju društvenih znanosti te politički aktivisti toliko žude postići. Kad su događanja u okviru trajanja *Moscow Square - Gravitation* eventa završila, Sugár se vratio na mjesto događanja i sprejom na asfaltu nacrtao skroman znak kojim je označio mjesto na kojem se nalazio sad već uklonjeno kombi-vozilo. Tako je on, kao konceptualni vizualni umjetnik, također stvorio reprezentativno umjetničko djelo u javnom prostoru daleko od državnog naloge kratkotrajni javni spomenik prezrenim ljudima.

(Proširena verzija teksta napisanog za katalog izložbe *Moscow Square - Gravitation* u ko-autorstvu s Judit Bodor.)

JANOS SUGAR:

# Zagreb Time Patrol

exUrbanFestival

## WEEKEND 4

28th - 30th May 2004  
17 - 20 h, Tomislav Square

On Tomislav Square, everybody who can dictate uninterrupted by heart for 10 minutes to a typist in a carabin receives 100 kuna. The texts are transcribed and published in a weekly paper, entitled Time Patrol, that can be purchased exclusively at the newsagent's at the same square.

The aim is to produce a documentary whose future value is incalculable — exactly because it does not seem to be of any significance in the present. What we wouldn't give for an accurate transcription of a random conversation that took place in mail-coach at the beginning of the 19th century!

On the other hand as a result of technological developments, the private sphere has become constantly sacrificed: the price of effective communication, collaboration and co-ordination is that we can less and less make certain that nobody has access to our privacy and our secrets. On the level of possibilities, anything (post, phone, e-mail, credit cards, etc.) can be controlled (spy satellites, surveillance cameras, face recognition systems, automatic search and filter softwares on the internet, etc.), so because of all of this in our everyday communication, it is easier to assume that we are constantly in public.

János Sugar studied in the Department of Sculpture at the Hungarian Academy of Fine Arts in Budapest (1979-84). Between 1980 and 1989 he was actively involved in the exhibitions and performances of Indigo, an interdisciplinary art group led by Miklós Erdély. Sugar has participated in national and international exhibitions since the mid 1980-ies, in 1992 he exhibited at the documents IX, Kassel, in 1995 Manifesta I, Rotterdam. He completed an Artslink residency at the Cleveland Institute of Art in 1994, and in 1997/98 a four-month, and in 1999 a three-month fellowship at Experimental Intermedia in New York. His films were screened in 1995 at the Anthology Film Archives in New York.

*This is an anthology of sentences. Lives of a few lines or of a few pages, countless misfortunes and adventures, gathered together in a handful of words. ... Singular lives, those which have become, through I know not what accidents, strange poems.*  
Michel Foucault: *The Life of Infamous Men*

# Time Patrol, the Populist Listener

Beata Hook

## [ZOOMING]

### Intro I. Sugár's context displacements

'Context exercises': experiments into linking private and public situations, different genres or chance-operated occurrences that are not originally linked have characterised the work of János Sugár for a number of years now. In his 1987 "video opera"<sup>1</sup> he re-used the text of the voice-recording of a conversation between a video technician and himself about the operation of the video recorder for a contemporary opera whereby he displaced the text and modified, or even annulled, its original meaning. At another time, he arranged that the visitors of a vernissage at the ICA-Dunaújváros could freely use a public pay phone installed at the exhibition place - only they were told that their conversations would be recorded. Then, at a later occasion, Sugár had actors read out, without staging or directing, these by then neutralized or contextless dialogues (Public Phone, 2002). From the 1980s on, he has photographed broken shop windows throughout Budapest and these images can now be seen as so many records of the view and the atmosphere of the city at the time. His graffiti-saving project (see details at <http://www.icols.org/pages/USugar/USugarchtml>) is to preserve the ephemeral or constantly changing time-traces of today's society.

'community art' also affected the English usage, and because the Hungarian term used so far to designate primarily state-commissioned representative monuments located in public spaces is not applicable to this new art form. The growing number of recent engagements with this kind of art practice have by no means terminated the semantic unflexibility of the term. The two-part compound itself sounds, an *oeuvre*: the distinctive relative autonomy of art seems incompatible with the distinctly non-autonomous demands of the public.<sup>2</sup> The two entities could be linked through the idea of mutual communication by breaking down the traditional boundaries of art and bringing it closer to the everyday, with a sense of social responsibility incorporated. The tension of the above *oeuvre*, however, is doubly felt in the aspirations to naturalise public art in Hungary where most contemporary artists do not endorse the concept of the artist undertaking social "tasks" but tend to fall back on the myth of autonomous art, artistic freedom and individualist strategies. Even artists who recognise art's capacity to address various social issues more often than not fail to conceive of an actual goal-oriented interdisciplinary co-operation through which to (contribute to) solve problems. What many of them admittedly seek is to alleviate art's isolation within today's society by trying to direct the public's attention to their work. But does not it sound more like PR for contemporary art rather than attempts to establish a reciprocal communication of citizens through art as a mediator?

### Intro II. The prominence of public art in Hungary

The largely undefined notion of public art turns up with increasing frequency in the contemporary Hungarian art scene. A solid definition is difficult to reach both because the expansion of the meaning of the term from 'publicly staged art' to

### Intro III. Moscow Square - Gravitation

The beginning of last Summer saw one of the most extensive Hungarian endeavours to present art in a public space, the six-week long Moscow Square - Gravitation project (<http://www.ludvig-museum.hu/moscowwater>). Few reviewers of the

<sup>1</sup> János Sugár: *Chamber Opera on Videotechnology*, performed in 1988, 1991, 1996.

<sup>2</sup> Mark Haddon: *Four Stages of Public Art*, *Text* 2002/4, p.430.

event considered the location of the enterprise quite as thoroughly as did Gergely Nagy.<sup>3</sup> He did not only note the disputable features of the giant and amorphous traffic junction but also several other layers of its versatile context, starting with its very name referring to past engagements and present ambiguities. "Moscow Square is perhaps the most contradictory one of all of Budapest's public spaces. ... Partly framed by the three richest Buda-side districts, it is the buried bad conscience of the city 'hosting' its many debilities: glue-sniffers and job expectant day-wage men. At the same time, it is where the shoppers of the nearby posh mall meet, local teenagers date and party goes gather to set off for the night. ... Missionaries, ultra-rightist book traders, lunatics as well as retired environmentalists also frequent the square ... the nobles, the citizenry, and the outcasts of the Moscow Square micro-society." An ideal field then to make public art - or, again, to make art public?...

## [FOCUSING]

The Time Patrol Stand was one of the projects enacted during the Moscow Square - Gravitation event. In given hours on given days, a van parked on the square functioned as a peculiar 'self-analytical sofa'. Whoever could dictate by heart to a typist for at least ten minutes was rewarded, beside the opportunity to speak up, with a honorarium of HUF 4000.<sup>4</sup> The texts then appeared, unedited and anonymous, in the publication *Time Patrol* that was being sold right at the newsgazettes of the square. The booklet, foregoing any selection criteria and with it the act of value-assignment, thus archived a segment of the present in a time capsule predisposed to an unforeseen - because not bearing any clear relevance as yet - future activation.

The context displacement between the present and future, but more importantly, the private and the public domain is a major element in *Time Patrol* Stand as well - although what we have here is a quad-private and a quad-public environment. The temporary confinement in the van of the typist, the artist and his 'client'<sup>5</sup> creates - even if these people are complete strangers - an atmosphere of confidence which time and again prompts the speakers to talk about very personal issues, opened frequently in a biographical sort of frame. "I was born in Transylvania in the 1950s, I went to school, did OK in the first four grade." "This is going to be a sorta life story. I was born in January 1988, on a 15th." In a vast number of narratives, however, these very personal issues are densely intersected with factors of social location. In cases like this, the speakers seem to view this opportunity to share their private misfortunes almost as an occasion to get a public hearing, as it is reflected by the very many 'social wishes' they spell out. Indeed, a succinct exemplification of the feminist-introduced slogan, "The personal is political".

Unlike several participants of the Gravitation project who jaded the public space situation to im-

pose their work on a non-gallery-goer audience, the *Time Patrol* Stand has proved to be an undoubtedly site-specific intervention that made out of the 'locale' of the given public space occasional orators whose speech is worth documenting. The artist has also managed to eliminate the hierarchic set-up often encountered in participatory or 'interactive' projects when the artist holds the reins and observes, at times even amused, as passers-by are being deployed or confused.<sup>6</sup> Instead, Sugár's 'subjects' immediately made sense of the purpose of the stand and were ready to participate which was expressed by their willingness to queue hours long to get in, or come back next time if they could not and, in the meanwhile, ponder over what they would speak about.

Out of the attributes of public art as it is traditionally known, *Time Patrol* does deploy the function of representation. However, acknowledging that urban public spaces may provide representational ground to those whose representation is left out from democratic institutions, *Time Patrol* does not serve the ones in dominant positions but gives the voice to those who remain unrepresented, invisible and mute in the narratives of power. One way to perform this replacement is to turn filtering mechanisms upside down: while in other allegedly public spaces an entrance fee of HUF 4000 would be there to filter out unwanted elements, here people who normally would not "sell" themselves for such amount of money get pre-selected. As a result, two major groups surface: students and people on the margins or periphery. Another filter further contributed to render the work indeed site-specific: the several-hour waiting time to get in gathered again the typical dwellers of the square: the homeless, the elderly, day-wage men and students - but not the busy "VIPs" of the micro-society. By this, *Time Patrol* created a mental map of this urban scene which architectural concepts or the grid of streets could never produce.

## [EXPOSURES]

### Problem solving I. Subsistence

Bearing in mind how the domestic discourse on public art insists on art's autonomy versus actual social utility, it is a bold praise to state that *Time Patrol* has doubly contributed to alleviate social problems: on a small-scale but very real level, and on a larger-scale although more symbolic/theoretical level.

For the first glance, paying money for participation is a controversial issue. Why should not the offering of a communicational opportunity or a situation that relieves one's experience of not being listened to, be sufficient to 'go public' and be socially committed? Why corrupt this nice model of interaction by allowing for applicants who would come 'only for the money'? The money', HUF 4000, as we have seen, did not only serve as a payment but as a filter as well. As a one-time amount it can only count for those

<sup>3</sup> Gergely Nagy: *Timeliness - Kérdés megválaszolás a Moszkva téren*, *Időjárás* 2005/6, p. 1, 5.

<sup>4</sup> G.J. Franciska Zoltov's point about the interactive works shown at Moscow Square, Zoltov P.: *Questions to Ask, Mistakes to Make: On Art in Public Spaces*, *Perspectives* Centre European Contemporary Art Review, 2003/3, p.72.

<sup>5</sup> Approx. EUR 10; one-sixth of the Hungarian minimal wage, the equivalent of a carton of low quality cigarettes, or a little less than a full price monthly public transportation pass.

<sup>6</sup> Or, after the typist was replaced by a faster recording tape recorder, the artist and the 'client' only.

without a steady income but if converted into the one-sixth of an hourly wage of HUF 24,000, it turns out to be a fairly respectable rate. Although the artist did not originally mean to solve anybody's actual problems, in numerous cases the fee has turned out to temporarily ease very real financial difficulties - the dimensions of which those lamenting over the corruption of an art piece with money matters can not even have nightmares about. That the fact of being materially rewarded for a verbal or intellectual performance, or being indeed paid as previously agreed also had a symbolic force to compensate for efforts left literally unpaid at other times, is evidenced by numerous narrated events. "These were exceptional banknotes not like the ordinary ones, these more yellow and beautiful or, perhaps, it's also that I haven't seen banknotes at all for a long time now." "Some of us worked there all day and could hardly escape at night, without being paid because these big rough guys came and only blows were given instead of a payment."

## Problem solving II. Subaltern

The uninterrupted flows of the occasional orators' unexpectedly confidential, often unbelievable and devastating private stories, when published, were not ordered into standard written prose. The strangeness of this deviant textuality often hinders understanding but, at the same time, its surprises and immediacy render meaning production an extraordinarily active process for the effect produced violates both the reader's linguistic and social conventions. This is also how the British 'radical culturalist', E. P. Thompson, striving to grant the dignity of a full hearing even to the most insignificant and 'mistaken' historical subjects, presented the unprocessed 'voices' of previously disregarded people.<sup>7</sup> The strategies of the New Historist Thompson and the artist Sugár strikingly coincide which relates *Time Patrol* to this counterhistorical trend, a history 'from below' that sets out to explore the 'records of the submerged, of what had not quite been said'. Michel Foucault's *The Life of Infamous Men* was also part of this counterhistorical enterprise focusing on the study of daily life.<sup>8</sup> Just as the narratives referred to in my motto, the words of the *Time Patrol* Stand's visitors grow into 'strange poems', poorly-versed prose verses too, with bluntly recurring painful leitmotifs. "But how can someone talk to one/me like that?... But how could he say that?": "We were battered ... Every Saturday we were battered ... I was so beaten up, I couldn't move"; "I find it really injurious... it hurts me so much... I think it's really very wrong..." - and what follows is not a sad ending romance or some-

thing of the sort but an indictment of our democratic society.

The visibility of what is defined as the subaltern - minorities or otherwise socially disadvantaged groups cut off from the lines of social mobility - is a recurrent dilemma in contemporary humanities. Some rather sceptically assert that the subaltern has no history and cannot talk<sup>9</sup> for their stories are always already re-told in the language and within the conceptual framework of intellectuals set out to represent them. Although socially engaged artists often refer to their activity as 'social research', they might perhaps be unaware of existent discontents with the methodologies of social research itself. Recent strategies such as participatory or action research, in-depth interviews, content and discourse analysis, quantitative research methods (turning to less channelled forms of inquiry and unframed narratives - versus traditional qualitative research falling back on numbers and statistics), all have to reconsider such ethical and epistemological issues as the researcher's role and his inherent domination of the research process. The recipe e.g. that in-depth interviewers formulated (go where your interviewee lives, welcome all stories and don't mind if they're not elaborate, never stop the person talking, don't try to fill in the gaps in the story with questions, hide the person in order to prevent subsequent identification, etc.) strikingly resembles again to Sugár's self-effacing presence as a mere project initiator.

## [BLOW-UP]

The self-minimizing role that the artist assumed may have not been so much a carefully worked out methodology or strategy but a manifestation of his attitude toward presenting art in public spaces whose outcomes were unforeseen even for him. Nevertheless, what makes the art project *Time Patrol Stand* truly remarkable is that it seems to have realised an instance of the unmediated and undeformed self-representation of the subaltern that theorists, social researchers, and political activists are craving so much to attain. When the Moscow Square - Gravitation event was over, Sugár went back to the scene and sprayed a modest sign onto the asphalt to mark the spot of the now removed van. Thus, the conceptual visual artist that he is, also created a far from state-commissioned representative public-space art piece: an ephemeral public memorial to infamous people.

[An expanded version of the text written for the Moscow Square - Gravitation catalogue co-authored with Judit Bodor.]

<sup>7</sup> Catherine Gallagher & Stephen Greenblatt: *Counterhistory and the Anecdote*. In *Practicing New Historicism*. The University of Chicago Press, 2000, p.54-65, online.

<sup>8</sup> Michel Foucault: *The Life of Infamous Men*. In *Michael Foucault: Power 20th Strategy*. Panl Publications, 1979. (Eisendon: La vie des hommes infames). In *Les Cahiers de Chten*, 29-1975).

<sup>9</sup> Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?* In *Gayatri Spivak & Lawrence Grossberg, eds.: Marxism and the Interpretation of Culture*. Biscuit, 1986, p.287.



Jarun, oaza odmora i rekreacije za veliki broj Zagrepčana, nije samo mjesto na kojem se provodi slobodno vrijeme, upražnjavaju slobodne aktivnosti, već i mjesto socijalne diverzifikacije s obzirom na društveni i ekonomski status samih korisnika. Polazeći od teze da je ono što nazivamo slobodnim vremenom zapravo vrlo kontrolirano i strogo strukturirano, u projektu *Mjesto pod suncem* umjetnika provodi istraživanje / anketiranje među korisnicima jezera kako bi potvrdila svoje zapažanje o sve jasnijim podjelama u vremenju tranzicije, o gubitku javnog prostora i "vističanju" slobodnog vremena uz institucije sportskih aktivnosti, kafića, restorane...

Rezultati istraživanja prikazani su na "novim" mapama Jaruna koje pokazuju pravilnu distribuciju kao posljedicu socio-ekonomski uvjetovanog odabira prostora i vremena za dokolicu. Projekt se sastoji od tri socio-ekonomske mape aplicirane na postojeće jarunske karte te mini-akcije dijeljenja letaka.

*Živim u blizini jezera više od 5 godina i gotovo svakodnevno promatram način na koji se jezero i njegova okolica koristi. Ono što mi je najviše upalo u oči je promjena u društveno "prihvatljivim" kodexima ponašanja (obačaja, vrste rekreacije, izgledi i grupiranje korisnika jezera po društvenom statusu. Kako sve, tako i slobodno vrijeme, podliježe pravilima. Poludavamo ga troši onako kako je ono društvenoj skupini kojoj pripadamo socijalno prihvatljivo. (Andreja Kulunčić)*

Andreja Kulunčić je nezabavno ime hrvatske suvremene vizualne umjetnosti. Za produkciju svojih radova odabire široku paletu medija s ciljem intervencije u društveno tkivo, a za teme aktualnu društveno-političku zbilju. Kao umjetnicu najviše je zanima interakcija, sudjelovanje publike u samom nastajanju djela, a ne samo njihova reakcija na nešto što je gotovo i zauvijek dano, nepromjenljivo, te način na koji djelo nastaje i koliko ono mijenja nju samu. Značajnija predstavljanja: documenta 11 Kassel, Manifesta, Whitney Museum.

# Andreja Kulunčić: Mjesto pod suncem

umjetnička akcija / artistic action  
exUFexTENSION

Translated from Croatian by Ivana Miković

September 16th to 23rd 2004  
ŠRC Jarun

Jarun, relaxation and recreation oasis for many inhabitants of Zagreb, isn't just a place to spend free-time on or to do sports. It is also a place of social diversification regarding the social and economical status of the users. Starting from the thesis that the so-called free-time is in the matter of fact strongly controlled and very structured, the artist Andreja Kulunčić in the project *Mjesto pod suncem* takes up the research / questionnaires on the users of the lake Jarun in order to affirm her annotation on ever more evident division in transition times, on disappearance of the public space and "binding" of free-time to the institutions of sport activities, café bars, restaurants...

The results of the research are presented on the "new" maps of the lake Jarun that show the clear distribution as the consequence of the socially and economically conditioned selection of place and time for leisure. Project consists of three socio-economical maps applied to already present chart of Jarun as well as the mini-action of flyers' distribution.

*I have been living near the lake for five years and almost every day I observe how the lake and its surroundings have been used. The most obvious was the change in socially "acceptable" codes of behavior (dressing, recreation, appearance) and in grouping of users after their social status. The free-time is, as everything else, also subjected to certain rules. We are trying to "spend" it in the way most acceptable to social group we are belonging to. (Andreja Kulunčić)*

Andreja Kulunčić is an inevitable name of the contemporary Croatian visual art. By production of works she chooses the wide range of media aiming to intervene in social web. The prevailing theme in her visual artwork is actual socio-political reality. As an artist she is mostly interested in interaction, in audience contribution in the process of making an art piece and not just their reaction to something that is finished and unchangeable, as well as the very process of making an art piece and how does it change her. The most important exhibitions: documenta 11 Kassel, Manifesta, Whitney Museum.





# Socijalni status i provođenje slobodnog vremena na Jarunskom jezeru

Goran Goldberger, sociolog

Ovim istraživanjem željeli smo ispitati postoji li veza između vrste slobodne aktivnosti i socijalnog statusa te postoji li u toj vezi i lokacijska uvjetovanost. U anketi smo koristili slučajni uzorak od 281 ispitanika (52,3% žena i 47,7% muškarci), koje smo anketirali imajući u vidu lokalitet i mjesto anketiranja te slobodnu aktivnost ispitanika. Jezero Jarun smo podijeli na njegove tri geografske lokacije koje tvore prirodne cjeline: malo jezero, veslačka staza i otok Tršnjakova te veliko jezero. Ispitanike smo anketirali na stadi, plaži i u ugostiteljskim objektima. Od slobodnih aktivnosti najviše su nas zanimali kupanje, posjet ugostiteljskom objektu, rošanje, ribanje, šetanje i roštiljanje. Ovi rezultati predstavljaju "zamrznutu" sliku trenutka i sadrže određene metodološke manjkavosti. Stoga ih treba uzeti s određenom rezervom.

Rezultati svih ispitanika pokazuju općenito bolje rezultate od državnog prosjeka u obrazovanosti, radnom statusu, prosječnom mjesečnom prihodu (kod zaposlenih i umirovljenih), broju automobila kućanstva i vlasništva nad nekretninom. Ti podaci su inicijalna naznaka boljeg socijalnog statusa posjetitelja Jaruna. Što se obrazovanja tiče, osnovno školsko obrazovanje ima 5,3% ispitanika, srednje školsko obrazovanje ima 45,1%, a fakultet (koj uključuje više i visoko obrazovanje te magistrat) čak 45,6%. Kod radnog statusa su rezultati sljedeći: zaposleno je 66,2%, nezaposleno je 7,5%, umirovljeno je 13,9%, studira 8,9%, a u kategoriji ostalo je 3,6% ispitanika. Prosječan mjesečni prihod ispitanika s prihodima daje sljedeće rezultate: do 3500 kn ima 39,6%, 3500-5000 kn ima 35,2%, a više od 5000 kn ima 25,1% ispitanika. Što se broja automobila kućanstva tiče, rezultati pokazuju da automobil nema 19,6%, 1 automobil ima 57,9%, a 2 i više automobila ima 22,5% ispitanika. I na kraju, rezultati pitanja o vlasništvu nad nekretninom (kuća/stana) nam daju ove podatke: nekretnina je u vlasništvu obitelji/pojedinca kod 83,3% ispitanika, u državnom kod 1,8%, unajmljena je kod 13,6%, a u kategoriji ostalo je 1,4% ispitanika.

Tabl 1

Glavna aktivnost ispitanika i obrazovanje		OBRAZOVANJE				TOTAL
GLAVNA AKTIVNOST	ISPITANIK	osnovno školo	srednja škola	fakultet	ostalo	
kupanje	osnov	5	38	29	3	68
	osnov	1,7%	50,0%	40,3%	4,0%	100,0%
posjet ugostiteljskom objektu	osnov	8	9	19	1	37
	osnov	8%	4,7%	51,4%	2,7%	100,0%
rošanje	osnov	2	25	37	5	69
	osnov	3,1%	36,1%	53,6%	7,2%	100,0%
ribanje	osnov	2	21	4	2	29
	osnov	7,4%	72,4%	13,8%	6,9%	100,0%
šetanje	osnov	24	34	45	12	115
	osnov	20,8%	29,6%	39,1%	10,5%	100,0%
roštiljanje	osnov	8	14	13	3	38
	osnov	21,1%	36,8%	34,2%	7,9%	100,0%
TOTAL	osnov	15	120	128	28	291
	osnov	5,3%	41,2%	43,7%	9,8%	100,0%

Tabl 2

Glavna aktivnost ispitanika i prosječni broj kućanstva		PROSJEČNI BROJ KUĆANSTVA				TOTAL
GLAVNA AKTIVNOST	ISPITANIK	do 20 kn	21-50 kn	više od 50 kn	ostalo	
kupanje	osnov	28	28	6	0	62
	osnov	45,2%	45,2%	9,6%	0%	100,0%
posjet ugostiteljskom objektu	osnov	8	3	18	1	30
	osnov	26,7%	10,0%	60,0%	3,3%	100,0%
rošanje	osnov	20	15	23	5	63
	osnov	31,7%	23,8%	36,5%	7,9%	100,0%
ribanje	osnov	14	14	2	0	30
	osnov	46,7%	46,7%	6,7%	0%	100,0%
šetanje	osnov	46	28	7	0	81
	osnov	56,9%	34,6%	8,5%	0%	100,0%
roštiljanje	osnov	2	9	19	0	30
	osnov	6,7%	30,0%	63,3%	0%	100,0%
TOTAL	osnov	119	147	58	6	230
	osnov	42,6%	38,7%	13,6%	0,1%	100,0%

Rezultati koje smo dobili ne potvrđuju statistički značajnu razliku u odnosu između raznih lokaliteta na Jarunskom jezeru i aktivnost ispitanika. Međutim, neki rezultati ipak ukazuju na razlike među ispitanicima s obzirom na glavnu aktivnost i lokalitet.

Kod rezultata vezanih uz glavnu aktivnost u slobodnom vremenu na Jarunu izdvojili bismo ove rezultate. **Kupaci** su u svim kategorijama oko Jarunskog prosjeka, osim kod pitanja vezanog uz vlasništvo nekretnosti (stanova/kuce). Oni imaju najviše ispitanika koji žive u unajmljenim stanovima (21,7%) i državnim stanicama (5%). Uz to, oni imaju i najveće zaposlenih osoba (78,3%).

Kod **posjetitelja ugostiteljskih objekata** ističu se sljedeći nalazi: oni su među najobrazovanijim i imaju najviše socijalni status. U prosjeku najviše potroše tijekom boravka na Jarunu (105 kuna), imaju najveće prihode (46,7% ima prihoda više od 5000 kuna), a imaju i najveći broj automobila (47,4% ih ima 2 i više automobila).

**Roštiljari**, pak, imaju najviše više i visoko obrazovanih ispitanika (57,8%). Međutim, među njima se nalazi i najveći broj nezaposlenih (10,9%), što se može povezati s time što su u prosjeku i mlađi od ostalih.

Rezultati istraživanja **ribiča** pokazuju da oni imaju najmanje više i visoko obrazovanih (14,8%), najviše prihode (98% ima prihode do 3500 kuna, a samo 12% ih ima iznad 5000 kuna), a i prosječno najmanje potroše za vrijeme boravka na Jarunu (27 kuna). Ribiči dijele sudbinu sa šetačima (sjededećom skupinom) u dvije stvari koje se tiču radnog statusa: imaju više broj umirovljenih (37,0% ribiča, a 24,4% šetača) i najmanji udio studenata (dijele zadnje mjesto sa 3,7%). Jednako tako, šetači imaju najveći broj ispitanika koji je kod radnog statusa odabrao kategoriju ostalo (7,3%). Uz ove podatke, oni imaju najveći broj stanovnika u vlasništvu (90,2%) i najmanji broj ih živi u unajmljenim stanicama/kucama (7,3%).

**Roštiljari** imaju najviši prosječni trošak tijekom boravka na Jarunu (85,5% ih potroši više od 50 kuna). Osim toga, roštiljari imaju i najveći postotak studentske populacije (17,2%).

Kod rezultata vezanih uz lokalitet Jaruna na kojem su anketirani ispitanici izdvojili bismo sljedeće podatke. **Malo jezero** je lokalitet koji ima najviše prosječne mjesečne prihode (40,0% ima od 3500-9000 kuna, a 29,2% više od 5000 kuna) i najviše automobila (25,1% ima 2 i više automobila). Kod radnog statusa, na Malom jezeru ima najviše nezaposlenih ispitanika (9,7%) i studenata (76,1%).

**Otok** **Trošanj** je lokalitet na koji je obrazovanje niže od druge dvije lokacije (9,3% ima završenu osnovnu školu, tek 39,5% ih ima više i visoko obrazovanje), broj automobila koji posjeduju ispitanici je manji od prosjeka (26,7% nema automobila, a 19,8% ima 2 i više automobila), a i prosječni trošak boravka je niži (51,2% troši do 20 kuna, a 5,8% troši više od 50 kuna). Na toj je lokaciji i najmanje zaposlenih (51,6%), a za jedan postotak ima više umirovljenih od velikog jezera (15,6%). **Veliko jezero** je lokalitet s najvišim postotkom visokoobrazovanih (53,9% ispitanika ima više i visoko obrazovanje). Treba spomenuti da ta lokalitet ima i najveći broj zaposlenih (88,6%).

Glavna aktivnost ispitanika i prosječni mjesečni prihod	GLAVNA AKTIVNOST I PROSJEČNI MJESEČNI PRIHOD	PROSJEČNE MJESEČNE PRIHODE				TOTAL
		do 2000	2000-5000	5000-10000	više od 10000	
kupanje	osnov	17	18	14	14	63
posjet ugostiteljskim objektima	osnov	34,7%	36,7%	29,6%	7,7%	100,0%
šetači	osnov	5	9	7	13	34
roštiljari	osnov	12	21	15	15	63
ribiči	osnov	14,5%	44,9%	39,6%	10,0%	100,0%
šetači	osnov	17	5	0	29	51
kupanje	osnov	60,0%	35,0%	12,0%	3,0%	100,0%
šetači	osnov	30	28	19	64	141
roštiljari	osnov	45,5%	39,4%	15,7%	10,0%	100,0%
ribiči	osnov	9	0	0	23	32
šetači	osnov	10,1%	78,1%	12,8%	9,0%	100,0%
roštiljari	osnov	30	98	52	287	467
ribiči	osnov	20,0%	35,2%	25,1%	20,0%	100,0%

Glavna aktivnost ispitanika i broj automobila koje poseduje	GLAVNA AKTIVNOST I BROJ AUTOMOBILA KOJE POSJEDUJE	BROJ AUTOMOBILA				TOTAL
		nema	1	2 i više	više od 2	
kupanje	osnov	30	48	18	18	114
posjet ugostiteljskim objektima	osnov	2	7	9	19	37
šetači	osnov	13,8%	26,0%	47,4%	13,0%	100,0%
roštiljari	osnov	13	22	19	64	118
ribiči	osnov	23,3%	50,0%	26,7%	10,0%	100,0%
šetači	osnov	9	12	0	27	48
kupanje	osnov	18	32	14	81	145
roštiljari	osnov	5	19	5	29	58
ribiči	osnov	11,2%	65,3%	17,2%	6,3%	100,0%
šetači	osnov	88	82	43	280	493
roštiljari	osnov	13,8%	37,5%	27,5%	21,2%	100,0%

Glavna aktivnost ispitanika i vlasništvo nad nekretnošću (stanovima/kucama)	GLAVNA AKTIVNOST I VLASNIŠTVO NAD NEKRETNOSTI (STANOVIMA/KUCAMA)	VLASNIŠTVO NAD NEKRETNOSTI (STANOVIMA/KUCAMA)				TOTAL
		u vlasništvu	u zakupu	u stanovima/kucama	ostalo	
kupanje	osnov	43	3	13	1	60
posjet ugostiteljskim objektima	osnov	71,7%	0,0%	2,7%	0,0%	100,0%
šetači	osnov	17	0	2	15	34
roštiljari	osnov	10,0%	0,0%	10,0%	80,0%	100,0%
ribiči	osnov	24	0	19	0	43
šetači	osnov	84,6%	0,0%	15,4%	0,0%	100,0%
kupanje	osnov	24	3	0	27	54
šetači	osnov	88,9%	2,9%	15,1%	0,0%	100,0%
roštiljari	osnov	24	2	0	0	26
ribiči	osnov	80,0%	2,4%	7,2%	0,0%	100,0%
šetači	osnov	22	3	4	3	32
ribiči	osnov	73,3%	0,0%	13,3%	13,3%	100,0%
šetači	osnov	238	3	38	4	283
roštiljari	osnov	82,3%	3,8%	13,9%	1,4%	100,0%

### Social status and spending free time at the Jarun lake

Goran Goldberger, sociologist

Translated from *Genetics* by Laura Mendel

The objective of this research is to examine the existence of the relation between the type of leisure activity and social status, while observing if there is a location causality in that relation. In the survey we used a random sample of 281 interviewees (52.3% female and 47.7% male), surveyed with a note of the area and location of the interview, and the leisure activity of the interviewees. The Jarun lake was divided into the three geographical locations that form its natural environs: the Small lake, the rowing track and the Tršćanka island, and the Large lake. The surveyed were interviewed on the pathway, beach, and in the surrounding establishments (bars, restaurants,...). The leisure activities that interested us the most were bathing, visits to the establishments, roller-skating, fishing, strolling, and barbecuing. These results present a "captured" image of the moment and incorporate certain methodological deficiencies. Therefore, they should be taken with some reserve. The results of all the surveyed have in general better than national average results concerning the level of education, employment status, average monthly income (of the employed and the retired), number of automobiles per household, and real-estate ownership. This data are an initial sign of the exceeding social status of Jarun's visitors. In terms of education, the breakdown was: elementary school education 5.3% of the surveyed, secondary school education 48.1% of the surveyed, and university level education (including two, four-year degrees, and masters' degrees) as many as 46.6% of the surveyed. The employment status results are as follows: 68.2% are employed, 7.5% are unemployed, 13.9% are retired, 8.9% are students, and the remaining category is 3.8%. The average monthly income of the surveyed that have an income is: 39.6% are earning up to 3500 kn, 35.2% are earning 3500-6000 kn, and 25.1% are earning more than 5000 kn do not own an automobile, 57.9% own 1 automobile, and 22.5% own 2 or more automobiles. And, lastly, as regards real estate (house/apartment) ownership: 63.3% own (individual or family ownership), 1.8% live in state-owned housing, 13.5% lease, and the remaining category is 1.4%.

The results we obtained do not confirm a statistically relevant difference between the different localities and the activities of the surveyed. But, some results do point out differences between the surveyed according to the main activity and locality.

From the results concerning the main free time activity on the Jarun lake we wish to single out those

<sup>22</sup>Giorno dell'arrivo in aula della prima classe.

SLAVIA ANTARES	OPTIMALE	APERTURE OPTIMALE
capacità	proprietà livello binario	34
proprietà ottimizzazione obliqua	proprietà livello binario	100
proprietà ottimizzazione obliqua	proprietà livello binario	45
proprietà ottimizzazione obliqua	proprietà livello binario	27
proprietà ottimizzazione obliqua	proprietà livello binario	30
proprietà ottimizzazione obliqua	proprietà livello binario	83

Figure 9

[illegible]

© 2003 Blackwell Publishing Ltd

[illegible]

11

[illegible]

results. The bathers are near Janur's average in all categories, except in the matter of real estate ownership (house/apartment). That group holds the largest percentage of surveyed who live in leased apartments (21.7%) and state owned apartments (5%). They are also the group with the highest employment rate (78.3%).

The establishments' patrons group shows the following: they are among those with the highest education level and highest social status. On average, they spend the largest amount when visiting the Janur lake (105 kn), have the largest incomes (46.7% have incomes higher than 5000 kn), and own the largest number of automobiles (47.4% own 2 or more automobiles).

The roller-skating group has the largest percentage of university level education of the surveyed (57.8%). But, they are also the group with the highest unemployment rate (10.9%), which can be related to the fact that the individuals comprising the group are on average younger than in other groups.

The results of the surveyed group of fishing enthusiasts shows that they have the lowest percentage of university level education (14.8%), lowest incomes (88% has an income lower than 3500 kn), and only 12% have an income above 5000 kn), and they spend the smallest amount of money during their visits at the lake (27kn). They have two things in common with the strollers (the next group of the surveyed), both concerning employment status: the highest percentage of retirees (37.0% fishing enthusiasts, and 24.4% strollers) and the smallest percentage of students (both groups share last place with 3.7%). The strollers group also has the largest percentage of surveyed who chose the "other" category when asked about their employment status (7.3%). They also have the highest percentage of individuals living in housing (house/apartment) they own (80.2%) and the smallest percentage of ones who lease a house/apartment (7.3%).

The group that spends its free time at the lake barbecuing spends the highest amount per visit (85.5% spend more than 50 kn). That group also holds the highest percentage of university student population (17.2%).

Concerning the locations at the Janur lake where the survey took place, we would like to point out the following data. The Small lake is the location with the highest monthly incomes (40.0% earn 3500-5000 kn, and 29.2% more than 5000 kn) and they own the most automobiles (26.1% own 2 or more automobiles). As employment status is concerned, the Small lake has the largest percentage of unemployed surveyed individuals (9.7%) and university students (16.1%). The Trednjevka island and the rowing track are the location where the education level is lower than on the two other locations (9.3% has completed elementary school education, and only 39.5% has university level education), the number of automobiles owned by the participants is also lower than average (26.7% do not own an automobile, and 19.8% own 2 or more automobiles), and the average amount spent per visit is lower (51.2% spend less than 20 kn, and 5.8% spend more than 50 kn). That location has the lowest percentage of employed (61.6%), and one percent more retirees than the Large lake location (18.6%). The Large lake is the location with the largest percentage of university educated (53.9% of surveyed individuals have two- or four-year degrees at university level). We also have to mention that that location has the largest percentage of employed (88.6%).

Lokacija ankiranja / population total		PROJEKTORE TRAJANJE		TOTAL	
LOKACIJA ANKIRANJA	ANKEIRANJA	PROJEKTORE TRAJANJE	ANKEIRANJA	TOTAL	TOTAL
		(do 2013)	(od 2013)	value of 2013	
malo jezero	small lake	38	36	74	92
		41,5%	33,3%	25,0%	100,0%
velika staza	big track	44	9	53	66
		51,7%	43,8%	5,0%	100,0%
otok Trednjevka	Trednjevka island	38	36	74	92
		38,0%	33,3%	25,0%	100,0%
veliko jezero	big lake	118	149	267	389
		45,1%	33,3%	19,5%	100,0%
TOTAL					

LOKACIJA ANKIRANJA		PROJEKTORE TRAJANJE		TOTAL	
LOKACIJA ANKIRANJA	ANKEIRANJA	PROJEKTORE TRAJANJE	ANKEIRANJA	TOTAL	TOTAL
malo jezero	small lake	17	81	98	98
velika staza	big track	23	40	63	63
otok Trednjevka	Trednjevka island	15	65	80	80
veliko jezero	big lake	23	40	63	63
TOTAL		TOTAL		TOTAL	

LOKACIJA ANKIRANJA / LOCATION		PROJEKTORE TRAJANJE / PROJECT DURATION		TOTAL	
LOKACIJA ANKIRANJA	ANKIRANJA	PROJEKTORE TRAJANJE	ANKIRANJA	TOTAL	TOTAL
malo jezero	small lake	17	81	98	98
velika staza	big track	23	40	63	63
otok Trednjevka	Trednjevka island	15	65	80	80
veliko jezero	big lake	23	40	63	63
TOTAL		TOTAL		TOTAL	

Lokacija ankiranja / Anketa location		Prijemni stanovi / Reception rooms		TOTAL			
LOKACIJA ANKIRANJA	ANKIRANJA	PROJEKTORE TRAJANJE	ANKIRANJA	TOTAL	TOTAL		
malo jezero	small lake	00407	0	15	1	90	
		00408	0,7%	0,7%	0,6%	1,7%	100,0%
velika staza	big track	00409	20	4	16	4	96
		00410	0,8%	4,7%	10,0%	4,7%	100,0%
otok Trednjevka	Trednjevka island	00411	19	0	19	0	102
		00412	0,8%	1,8%	17,0%	0,6%	100,0%
TOTAL		00413	100	21	35	10	201
		00414	98,2%	13,9%	0,8%	100,0%	

# Vrijeme i njegova preslika

Igor Zabel

S engleskog preveo Boris Sakal

Radovi Romana Ondáka često se mogu opisati kao situacije. Promatrač je suočen s poretkom stvari, ljudi i prostora koji je bitno drugačiji od onog koji se očekuje i podrazumijeva. Takve su situacije u pravilu jednostavne i nikada nisu spektakularne. Dapače, one su katkad posve nevidljive. Kada je umjetnik, u projektu *SK parking* (2001.), postavio na više mjeseci nekoliko starih Škoda sa slovačkim tablicama u dvorište izasjavnice Secession u Beču, ta je situacija možda bila prije namijenjena ljudima koji obično prolaze mimo galerije nego posjetiteljima izložbe. Možemo pretpostaviti da uobičajeni prolaznici u početku nisu ni opazili automobile ili da nisu obraćali pažnju na njih. Ali s vremenom su možda opazili nešto neobično, malu promjenu u stanju stvari, nešto što nije posve normalno, a neki su od njih možda počeli i razmišljati o tome.

Zanimljiv aspekt nekih Ondákovih djela leži u činjenici da ona ne trebaju biti shvaćena kao umjetnička djela. Čak i onaj tko samo primijeti situaciju, pri tom ne prepoznajući i njenu namjeru, namjeru umjetničkog djela, može je pročitati. Jednostavno, razmišljajući o onome što vidi i postavljajući pitanja o tome, možemo otkriti gustu mrežu značenja i služba na koje ta situacija upućuje. Takve situacije zapravo ukazuju na nekoliko mogućih razina reagiranja. One se mogu doživjeti gotovo polusvjesno, možda kao male, rutne intervencije u svakodnevnoj rutini. Možemo pretpostaviti da su mnogi prolaznici, čak i ako nisu obraćali posebnu pažnju na to da su Škode parkirane u dvorištu Secessiona, osjećali da nešto nije posve u redu - iako nisu bili u stanju izreći što je to. Druga razina odgovora mogla bi biti vrlo jasno percipiranje i prepoznavanje te intervencije ili nepravilnosti. I, nakon svega toga, možda netko može početi čitati tu situaciju, prepoznajući teme, postavljati pitanja koja ona nudi. Što rade tolika vozila u zidnjem dvorištu izložbenog paviljona? Zašto stoje tamo, čini se, napuštena tako dugo? Zašto samo stare slovačke Škode? Pozorniji promatrač mogao bi u toj situaciji otkriti složenost značenja i snažni emotivni naboj. Bit vozila je u putovanju, a ta su vozila ostavljena nepokretna - kao da su zamrznuta u vremenu - jedrima. Pa ipak, ona su na neki način putovala i kroz vrijeme i kroz prostor jer pripadaju jednom drugom vremenu i prostoru.



*Doći opecaj i dobro vreme.*  
2003.

*Brakodnevni umjetno ispravljeni red  
pred ulazom u KÖNIGSCHER  
Kunstverein.*

*Performance za "Wie müssen  
heute Nacht", KÖNIGSCHER  
Kunstverein, 2003.*

*Good Feelings in Good Times.*  
2003

*Queue formed artificially every  
day in front of the main entrance  
to KÖNIGSCHER Kunstverein.*

*Performance for "Wie müssen  
heute Nacht", KÖNIGSCHER  
Kunstverein, 2003*

photo: Courtesy gfi agency, Paris



*Köröz azóta lelt.* 1999

*Chvor prema restauraciji muzeja,  
sator i raspolozi arheološki sator.*

*Načelnik je ocrtao meta linio: sator  
doneseno u kuhinju a satorbano  
sator poput arheoloških nalaza.*

*Muzej restauracija Luthig,  
Budapest, 1999.*

*Through the Eye Lens.* 1999

*Opening made into the kitchen of  
the museum's restaurant, sator  
and various archaeological finds.*

*Several kitchen objects were  
brought through the opening to  
the exhibition room as archaeo-  
logical finds. Installation Museum  
Luthig, Budapest, 1999*

photo: Courtesy gfi agency, Paris

Vjenem da je čitatelj takva djela kao umjetnost istodobno dobitnik i gubitnik. Gubitak leži u činjenici da smo ih unaprijed osijani, tako da situaciju ne susrećemo nepripremljeni, čime gubimo sve suptilne i neizravne razne iskustva. Međutim, dobivamo kontekst koji nam omogućava da ih istražimo na daleko intenzivniji i pažljiviji način, da ih povezujemo s više značenja i da lakše razumijemo njihove metaforičke i poetske potencijale. Posjetitelji izložbe u paviljonu Secession nisu imali mogućnost da se izravno suoče s automobilima parkiranim u stražnjem dvorištu, ali su također mogli istražiti djelo, posebice u kontekstu izložbe, što situaciji daje višeznačni naboj, ili - u izravnoj vezi s naslovom izložbe "Ausgangslinien" ("Kraj sanjanja") - u kontekstu nestajanja početnog optimizma nakon pada Berlinskog zida. Ondrkovi radovi uvijek ostaju otvoreni prema više različitih ili suprotstavljenih interpretacija. Pa ipak, ta tumačenja ne mogu iscrpiti njihova značenja i utjecaj - samo doprinose složenosti radova, pri tome ih nikada ne objašnjavajući u cijelosti.

Međutim, kada umjetnik radi izravno s izložbenim prostorom i u danim uvjetima dijelja nego da u njih donese dijela ili pak čitav projekt, on posjetitelju otvara mogućnost da doživi (u relativno kratkom vremenu) čitav spektar reakcija, od toga da mu se situacija izravno obraća do toga da ih prepoznaje kao umjetnička djela obavljajući mrižu značenja i referenci koje negovještavaju. Dapače, ti su radovi stvoreni tako da se aktivno obraćaju posjetiteljima. Kad kažem "obraćaju", ne mislim da pokušavaju nasilno privući pažnju ljudi ili da se natječu s promidžbenim strategijama. Naprotiv, njihova je privlačnost velika upravo stoga što je toliko suzdržana i suptilna.

Već sam rekao da Ondrkovi radovi često mogu biti čitlivi i kad nisu prepoznati kao umjetnička djela. Dapače, on ponekad koristi umjetnost kao sredstvo da ispolji namu pozornost na svakodnevni život te na situacije koje se mogu tako istražiti, metaforički i poetski. Dvije vodene ture, u Zagrebu i Zadaru, možda su najjasniji primjer takve strategije. U tim se radovima prostor umjetnosti često doživljava kao nešto što nas odvaja od uobičajene stvarnosti, dok nam u isto vrijeme i možda upravo zbog te distance omogućava da je vidimo jasnije i bolje razumijemo njenu složenost. U nekim projektima Ondrk doslovno iskazuje svoj napor da probije zidove galerije ne bi li vido što je iza njih. U radovima Vodena Tura (2002.) i Vodena Tura - Slijediti me (2002.) ostavlja prostor galerije prazan i pokazuje posjetiteljima grad oko nje. U radu Kroz očnu leću (1999.) je doslovno izrazio rupu kroz koju posjetitelji dopušta da vide iako ne i da uđu u kuhinju a druge strane zida. Posjetitelji su morali ostati unutar izložbenog prostora, ali su imali priliku biti pažljivi i preciznije pogledati skulpturu ili, točnije rečeno, nezamislenu stvarnost. Kao što naslov daje naslutiti, veza između dva prostora je u osnovi vizualna i distancirana, ne neposredno fizička. Umjetnost možda može biti opisana kao neka vrst oka, a pogled je sredstvo i udaljenosti i bližine. (Samo se umjetnik sam usuduje prijeći granicu, ulazeći u "egzotični" teritorij kuhinje i donoseći sa sobom različite artefakte i predmete. Ta se akcija može usporediti s antropološkim teren-skim radom ili, kako je sam umjetnik govorio, arheološkim iskopavanjima - što ponovo u prvi plan dovodi pitanje vremena. U stvari, paralelni prostori utjelovljuju paralelna vremena, što se ne odnosi samo na dva različita dijela izložbenog prostora nego, u daleko širem smislu, na različite, paralelne kulture.)

U Podučavanju hodanje (2002.) njegova je strategija bila obrnuta. Umjesto rupe u zidu galerijskog prostora pustio je djelo stvarnosti u galeriju: pozvao je mladu majku u galeriju da onđe udi svoje dijete hodati, i to ne kao živu skulpturu, već kao nešto što se tamo redovito događa. Unatoč tome, to je tek dio (iako bitni) onoga što umjetnik svojim projektima čija postići: cilj mu nije samo prisiliti nas da vidimo "stvarnost", nego također i stvaranje intenzivno ispitanih konceptualnih struktura značenja i odnosa na kojima je ta stvarnost izgrađena.

Njegove su situacije, dakle, čitljive. No, u posjetiteljevoj recepciji one ne proizvode tek lance značenja, katkad jasne, a katkad asocijativne i možda proizvoljne. Da bi stvorio ta značenja i odnose, Ondrk često radi s porocima i obrtima, paralelizmima, paradoksima, ponavljanjima i s. da bi povezao pojedinačne elemente i upotrijebio ih u građenju nove strukture. Mislim da je ta složenost i preciznost konceptualne strukture za njega važnija nego samostanost vizualne forme, iako su njegovi radovi i sa vizualne točke gledišta vrlo pažljivo složeni.

Nekoć sam predložio izraz "simetrija" da bih opisao navrtlebu u Ondrkovim radovima, zbog uravnoteženosti i ponekad doslovno simetrične prirode odnosa u njegovim radovima. Umjetnik je, međutim, imao neke rezerve prema korištenju tog termina. Doista, ideja simetričnosti može se možda dojmiti prevelikim formalnom, možda previle vizualnom, a s druge strane nedovoljno otvorenom i fleksibilnom. Umjetnik nije prvenstveno zainteresiran za jasno i lijepo po sebi, nego prije svega za složenost značenja i odnosa, za proces recepcije i gledačovo iskustvo. Ta složenost, naravno, doprinosi mnogo dalje od bilo kakve formalne simetrije. Pa ipak, uvijek postoji nešto formalno savršeno u načinu na koji Ondrk gradi svoje sustave korespondencija, paralelizama, suprotnosti i kontradikcija.

Prilagodni izraz za opijevanje tih odnosa mogao bi biti zrcaljenje. Analogije i metafore ponekad i krivo navode i zavode. No, koncept zrcaljenja je, možda, dovoljno fleksibilan da bi opisao bitni dio Ondrkovih strategija. Ideja zrcaljenja istodobno podrazumijeva i nadzivanje i bliske veze. Ozbrazna je slika okrenuta i može biti u velikoj mjeri promijenjena. S druge strane, baš zahvaljujući toj slici u ogledalu, možemo učiniti nemoguće, tj. uporediti sebe (i promisliti o sebi samima).

Ondák često transpirira situaciju u drugi kontekst, zadržavajući jasne odnose između originalne konceptacije i njene zračne slike. U SK parking, na primjer, situacija, koja ne bi bila neobična u šestdeset kilometara udaljenosti Bratislavi, je "ammuta", izmještena i premještena u novi kontekst u Beču. Ta se opcijacija može shvatiti i kao zračenje ili projekcija. Ovdje je važno da takve asocijacije usmjeravaju našu pozornost ka nevidljivoj osi koja određuje odnose zračenja i projekcije. Ondákov rad, prema tome, kroz svoju univokabilnu konceptualnu (kao i formalnu) strukturu predloža suštinske i često nevidljive osi koje presecaju i određuju društvo, ljudske odnose, prirodu prostora i vremena - ukrajicu, konstrukciju sobata i bića.

Uto jasni primjeri takvog pristupa su radovi koji se bave prostorom. Umjetnik uvodi neočekivane, paradoksalne elemente, ponekad male i ne tako očigledne, ali one koji bitno mijenjaju prirodu prostora i propikuju unajbne načine razumijevanja. Jedna od tih strategija je uvođenje perspeje, izmještanja i pomjeranja u red stvari koje podrazumijevamo. U Silazna Vrata (1997.) i Odstupna Vrata (1997.), na primjer, on delamično izmješta jedan element u sobi-prostoru, čime uslovljava cijeli poredak na kojem se temelji naše razumijevanje i percepcija prostora. Druga takva strategija je korištenje ponavljanja i umnožavanja (replikacija) prostornih elemenata. Nadajše, umjetnik se često poigrava s prostornim različitostima i redi stvarajući nove, hibridne prostorne situacije pomoću dva ili više heterogenih ili čak nepojoljivih prostora. Lijep primjer je prostorna struktura dva različita prostora, hotelske sobe i priđe kućice u radu Podjelimo Sobu (1998.). Rad se temelji na igri vanjskih i unutarnjih prostora, uobičajenog i podjeljenog prostora i konačno dva potpuno različita svijeta, ljudskog društva i svijeta životinja. Situacija je još sklopnija u radu Muzej/Skladiste (1999.). Ovdje je umjetnik iskoristio sam izložbeni prostor ne bi li stvorio novu, minijaturu kombinaciju fizičke i društvene pozadine koje su povezane s galerijom. Medij umjetničkog projekta dopustio mu je da predstavi sustav racionalno posloženih podjela i odvajanja na kojima se muzej umjetnina temelji kao institucija, ali i kao prostor. Rupa u zidu koja povezuje izložbeni prostor i obično skriveni prostor kuhinje (Kroz obru leću) također se može shvatiti u tom kontekstu. Ondáka opet, zanimaju heterogeni prostori koji moraju biti razdvojeni da bi bili funkcionalno povezani.

Melim da je jasno kako Ondák ne shvata prostor samo kao fizički i materijalni entitet. Društvene norme, podjele i regulacije određuju kako njih tako i naše razumijevanje i percepciju istih. Nije ni naša percepcija pojeve objektivna i istovremena. Ona je, može se tako reći, potopljena u vrijeme, emocije, interese i - što je posebno važno - sjećanja. Prostor, nadajše, nije statičan. On je određen pokretima u prostoru i, na isti način, u vremenu. Prostor, dakle, nije samo fizički nego, u biti, i vremenski. On postoji u vremenu, što znači da se stalno mijenja i probraza i da je njegovo sjećanje vitalno za stvaranje identiteta. Tako nije slučajno da se većina Ondákovih radova bavi prostorom upravo iz motrišta vremena i sjećanja-pamćenja.

Korištenje ponavljanja, na primjer, ovdje je više povezano s vremenom i sjećanjem nego s idejama simulekurama i serijskom proizvodnjom robe. Serija radova iz 1998., u kojima se umjetnik bavi galerijskim prostorima, mijenjajući ih minimalno ili ponavljajući neke od njihovih elemenata, izravno se bavi pitanjem sjećanja. To je razvidno i iz njihovih naslova: Podijeli me opet, Ako ne zaboraviš, Sjećam se očvaga, Ne mogu se toga prisjetiti i Je li baš tako bilo? Jaz između jednog i drugog elementa (njegove preslike) je jaz u vremenu. Njihov odnos (tu se mogu i međusobno razlikovati) je temeljen na sjećanju.

U Karte, molim ponavljanje također igra cenovnu ulogu. Ovdje (kao i u više drugih radova koji se bave galerijskim prostorima) umjetnik izokreće uobičajenu perspektivu pretvarajući nešto što za galeriju obično ima samo tehnički značaj u temelj svog djela (serija radova: Karte molim iz 1999./2002., Ovuda molim iz 1999., i Tisina, molim iz 1999. bavi se onim elementima u galerijskom prostoru koje obično previdamo, posebice s galerijskim čuvarima. U nekim od svojih recentnijih radova, Another Day iz 2003. i Dobri odjeci u dobre vremena iz 2003., gdje radi s brojačem karata ili s nekom poned ulaza u muzej, Ondák se vraća tim tematikama). Početna točka u Karte, molim bila je stol na ulazu u galeriju gdje obično moramo platiti ulaznicu starijem gospodinu i gdje možemo kupiti kataloge. Ondák je nekonzervirao situaciju na gonjem katu galerije premještujući starijeg gospodina tamo i zapošljavajući njegovog unuka da radi za stolom na samom ulazu. Tako su posjetitelji trebali platiti pola karte kod donjeg stola (može da su bili iznenađeni vidjeti dječaka kako radi), ali kad su došli na gornji dio galerije, bili su još više zbunjeni otkriveni drugi stol, nalik onome dolje, s identičnom stolom, istim katalogima i objektima na njemu te s drugim prodavačem karata koji im je tražio drugu polovinu iznosa ulaznice. Podjela nije bila samo fizička (na dva katu, premda jedan ispod drugog, već i psihološka, budući da je za jednim stolom bio dječak, a za drugim starić. Ovo je bila dovoljno jasna indikacija da je razlika između dva stola stvarno i razlika u vremenu (predstavljena s dvije generacije, dječom i unukom). Ali ne smijemo to razumijevati samo simbolički. Budući da nam je potrebno vrijeme za prelazak od jednog do drugog stola, razmak između jednog i drugog vrlo doslovno uzima vrijeme.

Trebalo bi možda spomenuti da Ondák, zapravo, često koristi različite generacije u identičnim postavkama. Djeća koja glume političare (Sutradnjica, 2002.) ili sam umjetnik koji preuzimajući ulogu vlastitog oca u burnoj 1988. godini (Lude vijesti iz suda ahar prolizost, 2003.) govori o nepromjenljivoj vremenskoj udaljenosti i o pokušajima da se ta udaljenost savlada pomoću empatije, o razlici, ali i o ponavljanju. Djeća u ulazi političara nisu samo statika; scena je, zapravo, duboko uznemirujuća. Djeća će



jednoga dana postati takvi političari, a i političari sami su jednom bila slika dječaka. 'Njema teče nepovratno i linearno, kao beskrajna promjena, ali i kao poravnanje i povratak na isto.

Vratimo se nakratko na rad *Kroz očnu leću*. Naslov upućuje na paralelizam između oka i filmske kamere. Otvoranje zida je u isto vrijeme i oko koje gleda svijet izvan tijela i leća kamere kroz koju se neprestano vrti možda neki reality show. Zapravo, principi kamere i filma su vrlo važni u Ondákovom radu. Film je prvenstveno vizualna umjetnost, ali i umjetnost vremena. On može uključiti prošlost, sadašnjost i budućnost u složeno jedinstvo. Ključna važnost je u njegovom trajanju, stvarnom vremenu koje netko treba da bi ga vidio. U svom djelu o fotografiji, u *La chambre claire*, Roland Barthes govori o složenoj (i emotivnoj) analizi vremenske strukture u fotografskim slikama. "On će uspijeti i on je već mrtav", kaže o mlađiću na fotografiji Alexandra Gachera, iako je struktura filma puno složenije zbog montaže, razova, dinamike snimanja, ipak se temelji na istim odnosima prisutnosti i odsutnosti, prošlosti i budućnosti.

Ta vremenska struktura nalazi svoju paralelu u prostornoj strukturi: stvarnost predstavljena u filmovima je tako bliska i istovremeno beskrajno udaljena. Zbog snage pokretnih slika nalazimo se u isto vrijeme i ovdje i tamo, na stvarnom mjestu i - pomoću empatije - u opisanom svijetu. Nekoliko Ondákovih radova u vezi su s takvom filmskom strukturom. Umjetnički prostor omogućuje distancu od stvarnosti, gdje je, kao kroz leću, možemo vidjeti jasno i s iznenađujućim detaljima, iako istovremeno i udaljeno. Mnogi njegovi projekti bave se distancom, maštom i empatijom; nekoliko ih je konstruirano kao storyboards, filmske sekvence, izoštrane isprijele.

Iskustvo distance u Ondákovom radu je i prostorno i vremensko. Pomoću snage sjecanja, empatije i imaginacije možemo prijeći le udaljenosti i tada, na izvjestan način, također su-ustopaviti sad i ovdje. To je obito, na primjer, u radu koji je umjetnik ostvario s izvjesnim brojem svojih poznanika koji ne vole putovanja (on ih je nazvao anti-nomadi, a u prosjeku s tim naslovom njihove su slike putovale oko svijeta - umjesto njih - kao razglednice). U *Zajedničkom putovanju* (2000.), na primjer, veća zajednica njegovih prijatelja i rođaka napravila je slike udaljenih mjesta koja nisu nikada posjetili samo na osnovu njegovih opisa. Ipak, umjetnikova vlastita osobnost ostaje središtem ovih radova: ljudi iz Ondákovog okruženja zamislili su mjesta koja je on posjetio; oni su zamislili njega na ulicama udaljenih gradova (*Usporeno putovanje*, 2003.) ili kako putuje vlakom (*Nenaslovljeno putovanje*, 2003.). To nije neka vrst egocentrizma, nego prije iskustvo pluralnosti i fluidnog identiteta. Malim da se u tim radovima osobito pojavljuje kao nešto što nije postojano, ali je suštinski utemeljeno, između ostaloga, na sjećanjima (koja su često ponovno obrađena i mijerjana) i na stvarima koje su zaboravljene ili potisnute. Ono ne ovisi samo o pogledu "iznutra" već i o mnogostrukim pogledima i idejama koje dolaze "izvana", od drugih.

*Tekst je preuzet iz kataloga Romane Ondáka objavljenog u Kölnische Kunstverein.*

# Time and Its Copy

Igor Zabel

Very often, Roman Ondák's works could be described as situations. The beholder is confronted with a constellation of things, people and spaces that is essentially different from what one expects and takes for granted. Such situations are often seemingly simple and never spectacular. Indeed, they are sometimes all but invisible. When the artist, in his project *SK parking* (2001), left several old Skoda cars with Slovak license plates on the yard behind the Secession in Vienna, motionless for two months, this situation was perhaps intended for people who regularly pass by the gallery rather than the visitors of the exhibition. We can assume that the regular passers-by at the beginning did not really notice the cars or pay any special attention to them. But in time they might have noticed something irregular, a small change in the state of things, something not quite normal, and perhaps some of them started to think about that.

An interesting aspect of several of Ondák's works is that they do not necessarily need to be understood as works of art. Even someone who does notice the situation but doesn't recognise it as intended, as a work of art, is able to read it. Simply by thinking about what one sees and by asking oneself questions about it one already unfolds the dense networks of meanings and allusions that the situation implies. Such situations, in fact, indicate several possible levels of reaction. They could be experienced somehow half-consciously, perhaps as a small, marginal intrusion into an established routine. We can assume that many passers-by, even if they did not pay any special attention to the Skodas parked in the back yard of the Secession, felt that something was not quite right – even if they were not able to say precisely what. Another level of response could be to perceive and recognise the intrusion or irregularity clearly. And after that, perhaps, one can start to read the situation, to identify the issues, ask the questions it suggests. What are so many cars doing in the back yard of the exhibition hall? Why are they standing there, seemingly abandoned, for so long? Why only old Slovak Skodas? A sensitive observer could then start to discover the complexity of meanings and the strong emotional charge embodied in this situation. The essence of the car is travel, yet these cars were left sitting motionless – as if frozen in time – for weeks. They had in a sense, however, travelled through both time and space, since they belonged to a different era and place.

To be able to read such works as art is, I believe, both a gain and a loss. The loss lies in the fact that you are in advance aware of them, that you don't meet the situations unprepared and thus lose all the subtle and immediate gradation of experiences. What you gain, however, is a context that enables you to read them in a more intense and attentive way, to connect them with more meanings, and to understand more easily their metaphorical and poetical potentials. Visitors to the exhibition at the Secession did not have the opportunity to be directly addressed by the parked cars in the back yard, but they could also then read the work particularly in the context of the exhibition, which charged the situation with more meanings, or – in direct connection to the exhibition's title '*Ausgeträumt*' ('End of Dreaming') – in the context of the disappearance of the initial optimism following the fall of the Berlin Wall. Ondák's works always remain open to many different or opposing interpretations. Even so, such interpretations cannot exhaust their meaning and impact; they add to the work's complexity, while never fully explaining them.

When, however, the artist works directly with the gallery spaces and their conditions (rather than just bringing pieces or a project into them) he creates a possibility for the visitor to experience (in a relatively short time) the whole range of reactions, from being addressed directly by the situation to recognising it as a work of art and discovering the network of meanings and references implied in them. Moreover, these works are constructed in such a way that they actively address visitors. If I say 'address', I do not mean that they try aggressively to attract people's attention or to compete with advertising strategies. Quite the opposite, their appeal is strong because it is so restrained and subtle.

I said before that Ondák's works could often be readable even if they are not recognised as works of art. Even more, he sometimes uses art as a means to sharpen our attention to every-day life and to situations in it that can often be readable, metaphorical and poetic too. The two guided tours, in Zagreb and in Zadar, were perhaps the clearest example of such a strategy. In such works the space of art is often felt as something that separates us from the usual reality, and at the same time (perhaps even because of that distance) enables us to see it more clearly and better understand its complexity. In some of his

projects Ondák displays literally his effort to break through the gallery walls to see what is beyond them. In the guided tours (Guided Tour (2002) and Guided Tour (Follow Me) (2002)) he left the gallery spaces empty and showed the visitors the city around them. In *Through the Eye Lens* (1999), he actually cut out a hole, allowing visitors to see (although not to enter) the kitchen on the other side of the wall. Visitors had to remain within the space of art, but they had a chance to look at a hidden, or indeed overlooked, reality more attentively and precisely. As the title itself indicates, the connection between the two spaces is essentially visual and distanced, not immediately physical. Art could perhaps be described as an eye of some sort, and the view is the instrument both of closeness and of distance. (Only the artist himself dared to cross the border, entering the 'exotic' territory of the kitchen and bringing with him different artefacts and objects. It was an action that could be compared to anthropological fieldwork or, as the artist himself said, archaeological excavations - which again brings forth the issue of time. In fact, parallel spaces embody parallel times, which refers not only to the two different areas of the exhibition hall, but, in a much broader view, to different, parallel cultures.)

In *Teaching to Walk* (2002) his strategy was the opposite. Instead of making a hole out of the gallery space, he let a small part of reality into the gallery: when he invited a young mother to teach her child to walk there, not as a living sculpture, but something that simply took place there on a regular basis. Nevertheless, this is only a part (albeit an essential one) of what the artist aims to achieve with his projects: he aims not only at making us see 'reality', but also at constructing the densely knitted conceptual structures of meanings and relations this reality is built upon.

His situations are thus readable. But in the visitor's reception they do not simply produce chains of meanings, sometimes clear and obvious and sometimes associative and perhaps arbitrary. To construct these meanings and relations Ondák often works with shifts and turns, parallelisms, paradoxes, repetitions etc. to connect individual elements and use them in the building of the new structure. I think that complexity and precision of the conceptual structure is more important for him than the perfection of the visual form, although his works are always carefully constructed from the visual point of view too.

I once suggested the term 'symmetry' to describe the balance integrated into Ondák's works because of the balanced and sometimes literally symmetrical nature of relations in his works. The artist, however, had reservations about the use of the term. Indeed, the idea of symmetry seems to

be perhaps too formal, even too visual, and, on the other hand, not open and flexible enough. The artist is not primarily interested in a clear and beautiful form as such, but rather in a complexity of meanings and relations, in the process of reception and in the spectator's experiences. This complexity, of course, reaches far beyond any formal symmetry. And yet there is always something formally perfect in the way Ondák builds his systems of correspondences, parallelisms, oppositions and contradictions.

A more appropriate term to describe these relations could perhaps be mirroring. Analogies and metaphors are sometimes as misleading as they are tempting. But the concept of mirroring is, maybe, flexible enough to describe an important part of Ondák's strategies. The idea of mirroring implies separation and close connection at the same time. A mirror image is reversed and can be greatly changed. On the other hand, it is through the mirror image that we can do the impossible, i.e. see ourselves (and reflect about ourselves).

Ondák often transposes a situation into another context, keeping the relations between the original constellation and its mirror image clear. In *SK parking*, for example, a situation that would not be unusual in Bratislava, sixty kilometres away, was 'frozen', displaced and re-located into a new context in Vienna. This operation can also be understood as mirroring or projection. What's important here is that such associations turn our attention to the invisible axis that determines the relations of mirroring and projection. Ondák's work, therefore, through its balanced conceptual (and also formal) structure discloses essential and often invisible axes that cross and determine society, human relations, the character of space and time - in short, the construction of one's self and being.

Very clear examples of this approach are the works dealing with space. The artist introduces unexpected, paradoxical elements, sometimes small and not very obvious, that essentially change the character of the space and challenge the established ways of understanding it. One such strategy is introducing gaps, shifts and displacements in the order of things we take for granted. In *Descending Door* (1997) and in *Retreating Door* (1997), for example, he slightly displaced an element in a room, thus affecting the whole order on which our understanding and perception of space are based. Another such strategy is his use of repetition and reduplication of spatial elements. Furthermore, the artist often plays with spaces of different type and order, creating new, hybrid spatial situations out of two or more heterogeneous or even incompatible

spaces. A nice example is the spatial structure of two very different spaces, a hotel room and a birdbox, in *Shaving the Room* (1998). The work is based on a game of interiors and exteriors, of common and divided space, and finally of two completely different worlds, human society and the animal world. Even more complex is the situation in *Museum/Storage* (1999). Here the artist used the exhibition space itself to create a new, miniature combination of physical and social backgrounds that are all connected to the gallery. The medium of the art project enabled him to present the system of rationally arranged divisions and separations on which an art museum as an institution, but also as a space, is based. The hole in the wall connecting the exhibition space and the usually hidden space of the kitchen (Through the Eye Lens) could also be understood in this context. Again, Ondák is interested in heterogeneous spaces that have to be separated to be functionally connected.

It is, I think, clear that Ondák does not understand space merely as a physical material entity. Social norms, divisions and regulations shape them and our understanding and perception of them. Nor is our perception absolutely objective and simultaneous. It is, so to speak, soaked in knowledge, emotions, interests and, which is particularly important, memories. Space is, furthermore, not static. It is defined with movements, through space and, for the same token, through time. Space is therefore not mainly physical, but essentially temporal. It exists in time, which means that it constantly changes and transforms, and that memory is vital for constructing its identity. It is no coincidence, then, that most of Ondák's works deal with space precisely through the point of view of time and memory.

The use of repetition, for example, is connected to time and memory rather than to the ideas of simulaera or serial production of goods. A series of works from 1998, where the artist dealt with gallery spaces, changing them slightly or repeating some of their elements, refers very directly to the issue of memory. This is obvious from their titles: *Remind me again*, if I don't forget, I remember this, I can't recall this and is that the way it was? The gap between one element and another (its copy) is the gap of time. Their relation (and there can be slight differences between both) is based on memory.

In *Tickets, Please*, too, repetition plays an essential role. Here (as in several other works that deal with the gallery space) the artist turned the usual perspective, transforming something that is usually considered just of technical importance for the gallery, into the basis of his work (the whole series of works, *Tickets, Please* (1999/2002). This

Way, *Please* (1999), and *Silence, Please* (1999), deals with those elements of the gallery space that we tend to overlook, especially with the gallery's attendants. In some of the more recent projects, *Another Day* (2003) and *Good Feelings in Good Times* (2003), where he works with a ticket counter or queue in front of the museum, Ondák returned to such issues). The starting point of *Tickets, Please* was a table near the entrance to the gallery where one usually had to pay the entrance fee to an elderly gentleman and where one could also buy catalogues. Ondák reconstructed the same situation in the upper floor of the gallery, moved the old man there and employed his grandson to work at his original table. So the visitors had to pay one half of the fee at the table downstairs (where they must have been surprised to find the young boy working), but when they came into the upper galleries, they were even more puzzled to discover another table, just like the one downstairs, with the same type of chair, the same catalogues and objects on it, and another ticket seller who asked for the second half of the fee. The division was not only physical (they were on two floors, albeit one below the other), but also psychological, since one table was occupied by a young boy and the other by an old man. This was a clear enough indication that the difference between the two tables is also a difference in time (represented by the two generations, the grandfather and the grandson). But we should not understand this merely symbolically. Since one needs time to go from one table to the other, the gap between the two very literally takes time.

One should perhaps mention that Ondák actually uses different generations in identical settings often. Children impersonating politicians (*Tomorrow* (2002)), or the artist himself, assuming the role of his father in the tumultuous year 1968 (*Bad News is a Thing of the Past Now* (2003)), speak about an irreversible temporal distance, about attempts to cross this distance through empathy, about difference, but also about repetition. Children in the role of politicians are not only sweet; the scene is, in fact, deeply uncanny. The children will one day be such politicians, and the politicians themselves were once sweet children. Time runs irreversibly and linearly, as an endless change, but it is also repetition and a returning of the same.

Let us return now briefly to the work *Through the Eye Lens*. The title indicates a parallelism between the eye and the film camera. The opening in the wall was at the same time an eye, looking into the world outside the body, and a camera lens through which a 'film' was permanently running, perhaps a reality show. In fact, camera and film principles are very important in Ondák's

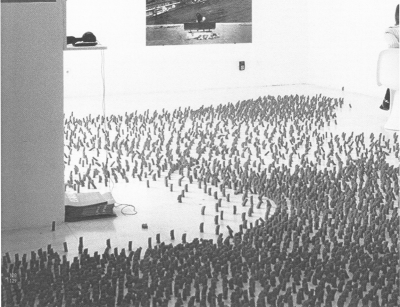
work. Film is essentially a visual art, but no less an art of time. It is able to incorporate past, present and future in a complex unity. And of key importance is its length, the actual time one needs to see it. In his writing about photography in *Le chambre claire*, Roland Barthes speaks about the complexity (and emotional power) of time structures in photographic images. 'He will do and he is dead already', he says about the young man in the photograph of Alexander Gardner. Although the structure of the film is much more complex because of editing, cuts, the rhythm of shots etc., it is still based on the same relation of presence and absence, past and future. This temporal structure has a parallel in the spatial structure: the reality represented in film is both very close and endlessly distant. Because of the power of the film image, one is at the same time here and there, on the actual spot and - through empathy - in the depicted world. Several of Ondák's works are connected to such film structures. The space of art makes possible the distance from the reality, where, as if through the 'lens', one can see it, clearly and in surprising details, but also distant. Many of his projects deal with distance, imagination and empathy; several are constructed like storyboards, film sequences, directed narratives.

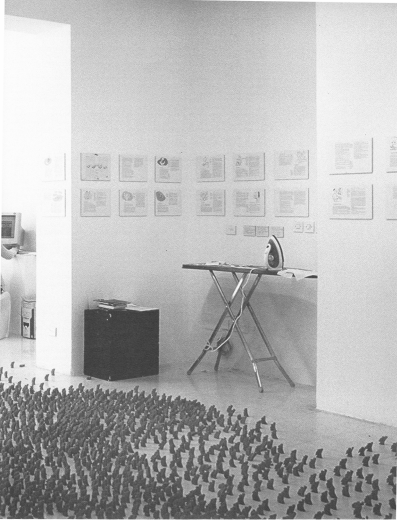
The experience of distance in Ondák's work is thus both spatial and temporal. It is through the power of memory, empathy and imagination that one is able to cross such distances and thus, in a sense, also co-establish the here and now. This is evident, for example, also in the work that the artist did together with a number of his acquaintances who do not like travelling (he called them 'antionomads'), and in the project with this title their images travelled around the world instead of them in the form of postcards). In *Common Trip* (2003), for example, a broader community of his friends and relatives made pictures of far-away places they have never visited based on his descriptions. Still, the artist's own personality remains the focus of these works: people from Ondák's circle imagined the places he had visited; they imagined him on the streets of distant cities (*Slowed-down Journey* (2003)) or travelling on the train (*Unstilled Journey* (2003)). This is not some kind of apocryphicity, but rather the experience of the plurality and fluidity of the self. I think that in these works one's self appears as something that is not stable, but essentially based among others, on memories (that are often re-worked and changed) and on things forgotten or suppressed. It depends not only on the view from 'inside', but also on the multiple views and ideas that come from 'outside', from others.

The text was originally published in the catalogue of Roman Ondák's work by Křižkoř Křižkoř.

# Potrošeni revolucionarni potencijali?

Sezgin Boynik & WHW (svibanj 2004., Zagreb)





### **S.B.: Započnimo a Komunističkim manifestom. Kako je došlo do realizacije tog projekta?**

**WHW:** Izravan poticaj bilo je ponovno objavljivanje Komunističkog manifesta kojega je uz predgovor Slavija Žbeka izdavačka kuća Arhiv izdala 1998. u Zagrebu.

Potakao nas je potpuni izostanak medijskih reakcija i ignoriranje tog događaja, nepostojanje bilo kakvih recenzija te knjige, pa čak i onih negativnih.

Ta situacija posredno je jako dobro ilustrirala i problematičan odnos nove Hrvatske prema svojoj ne tako davnoj komunističkoj prošlosti. Zanimalo nas je istražiti kako se taj konflikt odnos reflektira i realno u području umjetnosti. Naime, često se događa da se odražavanje nekih traumatičnih društvenih tema, koje bivaju potčinjene ili diskursu politike i svakodnevice, prebacuje upravo u sferu umjetnosti.

Naglašavajući taj kritički potencijal željele smo katalizirati formiranje intelektualne i umjetničke platforme unutar koje bi bilo moguće artikulirati neka predušavana društvena pitanja i teme. Kako je Hrvatska svoje devedesete provela u svojevrsnom "dubokom snu" kulturne izolacije, kako u odnosu na međunarodnu scenu, tako i odnosu s najbližim scenama u regiji, namjera nam je bile ponovno uspostaviti te prekinute veze, dovesti što veći broj ljudi u Zagreb i pokrenuti izravnu komunikaciju. Uz izložbu, paralelno smo organizirali seriju predavanja i prezentacija. Važno nam je bilo formirati platformu u kojoj bi bile zastupljene scene regije, primjerice: Beograda, Ljubljane, Sarajeva, Tirane, s kojima tada nismo bili u kontaktu gotovo desetak godina. S druge strane, namjera nam je bila internacionalno kontekstualizirati lokalnu umjetničku scenu na domaćem terenu.

Moglo bi se reći da nam je to pošlo za rukom...

### **S.B.: A kako ste uspjeli riješiti problem estetizacije Komunističkog manifesta?**

**WHW:** Uh, upravo je to bio najteži zadatak. Oni koji su očekivali petokrake, sprove i čekice - razočerali su se... Svjesno smo to zadržali.

Kad smo počele raditi na realizaciji te opsežne i ambiciozne zamišljene internacionalne izložbe socijalnog predznaka, s vrlo vrućom i potencijalno kontroverznom temom u svom području, vodile smo se ponovnim čitanjima samog Marxovog teksta, općim dakako pri tome mnogo iz Žbekaovog predgovora. Bukt još uvijek knuži: Žbeka zaboravljenim idejama Manifesta pristupa upravo iz postkomunističke perspektive čije kontradikcije i sami proživljavamo radoći izložbe ili jednostavno živeći svakodnevicu... Teza je bez obzira, ali i upravo zbog toga, što gotovo da i nema političkog manifesta kojega je krasnija politička realnost u tolikoj mjeri diskreditirala, da nam se Manifest još uvijek obraća, da nam ima mnogo toga za reći, osobito u sadašnjem trenutku. Njegova današnja izložavanja aktualiziraju i nameću pitanje pokušaja i mogućnosti izlaska iz začaranog kruga kapitalizma.

Koristeći tu problematiku s izložbom fokusirali smo se na relacije između ekonomije i politike. Ispira, izložbu smo željeli nazvati Manifest, tako je inače i danas neformalno zovemo... No, kako se u to vrijeme u Ljubljani otvarala Manifesta, odlučile smo smisliti novo ime izložbe: Što, kako i za koga, posvećeno 152. godišnjici Komunističkog manifesta.

Što, kako i za koga - ključna su pitanja svake ekonomske analize prije proizvodnje: što će se proizvesti, na koji način i ko su konzumenti. Nacelo ekonomizirajućeg učinka - da uz što manji materijalni input postignuš čim veći output - postao je moto organizacije izložbe.

Izložba je u svojoj pretpovijesti bila zamišljena kao mala izložba s lokalnim umjetnicima koji su odrastali u vrijeme poleganog nasepa socijalističkog društva, ali cijela je stvar iz neke svoja unutarnje nužnosti rasla uključujući refleksije emancipatorskih umjetničkih ideja sedamdesetih, šireći se nutno i geografski u post-socijalistički teritorij istočne Europe i nužno izlazeći iz te paradigme uključujući i perspektive umjetnika sa Zapada koje su na zanimljive načine analizirale prirodu kapitala i rada ili pak nudile svojevrsne alternative postojećem konzumerističkom društvu.

Ekonomiju smo tretirali široko, itekako nas je pri tome zanimao i odnos umjetnika prema vlastitom radu, prema svom položaju unutar sustava kulture, tržišta, društvenih regulativa... Zamišljavajući koncept izložbe pazile smo da ne upadnemo u zamku instrumentalizacije umjetnosti, pokušavajući izbjeći doslovne ilustracije političkih ideja.

Svjesno smo investirali u kontekst koji svakodnevno proživljavamo, propitajući uvjete post-socijalističke tranzicijske stvarnosti u kojoj proživljavamo najgoru od obe sustava: "nesputanog tržišta i ideološkog fundamentalizma". Takva situacija vapila je da se u nju intervenirati. Rado se sjedimo nekih in-situ radova ili projekata u javnom prostoru, kao što je to primjerice bio rad Andreja Kulundić, Nama 1908 djelatnika, 15 robnih kuća. U neekadajnoj Jugoslaviji bio je to najjači lanac robnih kuća, u vrijeme pred izložbu svjedočili smo vrhunac krize koja je na neki način bila paradigmatična za ekonomsku situaciju općenito, bilo je neizvjesno hoće li Nama potpuno propasti ili će država poduzeti mjere sanacije. Andreja je skicju realizirala u suradnji sa Sindikatom Naminih radnika. Rad je u formi otv light plakata bio prominentno postavljen po čitavom gradu jedan dana prije samog početka izložbe... Cijela stvar je došla iznadno medijske otkrivanja i inicirala reakcije javnosti.

Ovom izložbom pokrenuli smo lavinu jake energije i izazvali dosta reakcija, mnogo ljudi nam je pri tome pomagalo, taj pozitivan, da ne kažemo "revolucionarni duh" pokušavamo održati u svim našim projektima.

### **S.B.: Jedan od znakova koji koristite sadrži rečenicu "Art is not a Mirror, It is a Hammer".**

**Smatrate li da umjetničke izložbe mogu pokrenuti i efektivno utjecati na političke ideje?**

**WHW:** Nama je to ključno pitanje umjetnosti. Neka osnovna teza koja nas pokreće jest da - bez obzira na to što umjetnost danas uvelike odražuje s jedne strane tržište, a s druge različiti, uglavnom nacionalno-reprezentativni modeli kulturnih politika - postoji jedan golem produkcijsko-energetski input koji teži dru-

gađim modelima i regulativama od artikulacije uvjeta u kojima umjetnost nastaje, distribuirana se i djeluje. Umjetnost ne prihvaćamo kao vrlu, dekoraciju, puli proizvod, ali niti kao konkvizid društvenih anomalija. Čitavo pitanje moglo bi se kontekstualizirati i u sklopu modernističkih rasprava o autonomnoj i angažiranoj umjetnosti, u tom smislu operativan nam se čini termin 'angažirana autonomija' koji često spominje Charles Esche. U isticanju političkog potencijala umjetnosti koji nesumnjivo uvijek određuje naše projekte, često zagovarano mogućnost da se kroz prizmu umjetnosti ispravljaju neka važna često potisnuta društvena pitanja. Smatramo da je jako važno otvoriti i njegovati taj simbolički prostor, prostor slobodne artikulacije. Umjetnost može nešto pokrenuti bašve se primjerice problemima kao što su prostitucija, nasilje ili nezaposlenost, no tu valja biti oprezan, ta pitanja, naime, umjetnost ne treba rješavati. Ona nikako ne bi trebala funkcionirati kao 'repair shop' za stvari koje politika ne može riješiti. U konačnici, pitanje mogu li se radikalno izmijeniti neposredni uvjeti recepcije umjetničkog djela podudara se s propitivanjem političkog potencijala umjetnosti i sposobnosti da ona ne samo locira i artikulira zajedničke društvene teme u širi kontekst već i da pokuša ponuditi neke nove oblike otpora i kolektivnosti. Formu izložbe u tom smislu shvaćamo kao jedinstveno emotivno tijesno iskustvo, kreiranje prostora refleksije, kao točku u kojoj se svi ti procesi sabiru, intenziviraju i potiču...

#### S.B.: Kako ste započele sa WHW-om?

WHW: Iz današnje perspektive, čini se da to isprva nije bila svjesna odluka. Zajednički rad dogodio se spontano, probašao je iz užlika, neke baze prijateljstva i radnog entuzijazma, ideja koje djelimo, koje su se s vremenom razvijale, isprepletale. Nešto slično onome što Viktor Misiano, govoreći o našemom fenomenu kolektivnosti u Rusiji, zove "institucionalizacija prijateljstva". Zanimljivo je da i našu kulturnu sredinu, kao i rusku, odlikuje nefunkcionalnost i načelna zatvorenost postojećih kulturnih institucija. Naša potreba formalnog udruživanja (registrirani smo kao NGO već nekoliko godina) protječe je upravo iz tog problema. Mogućnost samorganiziranja fantastična je stvar, ne smatramo se u tom smislu nekim izoliranim fenomenom, dapače, dio smo jedne šire lokalne izvaninstitucionalne scene. Udruga broj desetak članova, među kojima stalno surađujemo s dizajnerom i izdavačem Dejanom Krlčićem. Ime je prozvalo iz našeg prvog projekta što, kako i za koga. Naše polje djelovanja nije usko vezano za likovnu umjetnost, već za šire polje vizualne kulture. Zanimaju nas teorija umjetnosti, popularna i alternativna kultura, društveni kontekst i konkretne potrebe sredine u kojoj živimo. Sve naše važne izložbe prezentiraju ne samo lokalnu, već i internacionalnu scenu.

Što se tiče galerije Nova, čiji program vodimo od 2003., u Hrvatskoj smo, ako ne i šire, vjerojatno jedan od rijetkih primjera neprofitne organizacije i kolektiva koji formalno i operativno vodi galerijski prostor.

#### S.B.: Ne radite samo izložbe, već i publikacije, radio emisije, kao što je primjerice bio Projekt Broadcasting, posvećen Nikoli Tesli.

WHW: Broadcasting se direktno nadovezuje na Manifest, a ključna pitanja što, kako i za koga propitivana su u kontekstu korištenja medija, znanstvenih i tehničkih dostignuća, s osobitim naglaskom na istraživanje ekonomsko-političkih interesa koji priječe punu realizaciju stvarnih potencijala novih tehnologija. Projekt se bavio alternativama postojećim modalima kontrole i masovne zabave, s pogledom na utopijsku prošlost ideja. Tesla, kao i Marx ranije, nije funkcionirao kao konkretna tema, već kao neki ideološki 'trigger', nostalgična fuzna jednog drugačijeg promišljanja. Tesla nam je nekako super ušao u cijelu priču, u smislu medijske prezentacije, njegov smo lik i djelo koristili kao promišljenu strategiju komunikacije s publikom. Projekt smo razvijali etapno i precizno kontekstualizirajući čitavu problematiku serijama predavanja, publikacija, radio emisijama... Projekt se razvio u tjesnoj suradnji WHW-a s Arhivom i Multimedijskim institutom te u partnerstvu s Tehničkim muzejom i Trećim programom Hrvatskog radija, Radio Studentom, magazinom Zarez...

Iako je projekt neminovno kulminirao izložbom u Tehničkom muzeju, to je ujedno bio i dobar primjer alternativne centralističke organizacije projekta. Općenito, komunikacija i medijacija informacija propitivani su kao pozadina čitavog projekta. Prezentirajući umjetničke projekte u elektronskim broadcasting medijima te projekte koji propituju komunikacijske uvjete općenito, Broadcasting je funkcionirao kao teorijska i praktična platforma redefinicije javne, socijalne i političke uloge medija. Suvremeni medij i pitanje komunikacije i slobode u njemu nisu bili samo tema izložbe već i organizacijska načela projekta.

#### S.B.: Kao Srbin rođen u Hrvatskoj, Tesla je također i problematičan lik. Kakva je lokalna percepcija Tesle?

WHW: Tesla je bio izuzetno kontroverzna, ekcentrična i karizmatična ličnost. Izumio je više od 800 patenata, izmjeničnu struju i bežičnu komunikaciju. Za vrijeme socijalizma bio je neka vrsta nacionalnog heroja, koji je u periodu devedesetih završio u arhivu prošlosti, na rubu zaborava. Ponovno nam namjerena nije bila napraviti zatvorenu kustrastnu izložbu fokusiranu isključivo na biografske reference te karizmatične legende. Smatrali smo da njegov lik i djelo otvaraju čitav niz važnih tema, a činilo nam se zanimljivo i projekt koji se bavi komunikacijom pokušati približiti širokom krugu publike baš kroz Teslinu prizmu. Jako smo zadovoljne kako je to funkcioniralo, razne generacije i tipovi publike su dolazili vidjeti izložbu, svi su mali ponaku anegdote ili priču vezanu uz njega... I na mnoge suvremene umjetnike Tesla je utjecao svojom idejom slobodne energije, nekom vrstom utopijske varijante znanosti čije ideje ni danas nisu u potpunosti zamislile. U posveti toj ideji svi su događanja, javna vodstva, publikacije i izložbe bili 'free'...

#### S.B. Koja je bila tema i kontekst izložbe Muzejove koju ste realizirali u beogradskom Salonu savremene umjetnosti?



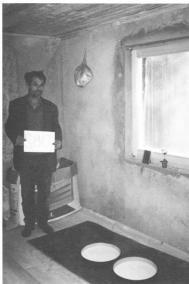
**WHW:** Nuspjave su predstavile radove koji se bave širokim spektrom pitanja koja mogu biti istraživanja u različitim kontekstima. Istovremeno, svi su radovi na neki način reflektivni nezadovoljstva čvrstila tranzicije ka liberalnom kapitalizmu čije su nuspo-  
jave: klasna raslojenost, povećanje nezaposlenosti, kriminala, osiromašenje, ne-  
dostatak imaginacije, solidarnosti, sigurnosti... Nuspjave su brzi dio neformalne  
trilogije koja je otpočela u njujorškoj galeriji Apex, izložbom *Looking Awry*, prema is-  
tolmenoj Žitkovej knjizi. Izložba je obuhvatila radove hrvatskog umjetnika Igora  
Družića, Maje Bajević iz Bosne i Hercegovine, Aydin Murtazaoglu iz Turske i  
Adriana Pacja iz Albanije. Zajednički element svih radova je prvotna trauma koja se  
odvija u specifičnom turbulentnom socijalnom kontekstu tranzicijskih zemalja.  
Posljedji su temeljni egzistencijalni strahovi vezani uz zatvor, rat, smrt i prirodne  
katastrofe. U sve četiri rada trauma je skrivena i potreban je zainteresirani, angažirani  
pogled, "pogled iskosa" da bi se vidjelo o čemu radovi govore. Iz "Pogleda iskosa"  
proizašla je izložba *Ponavljanje: ponos i predrasude* prezentirana u Galeriji Nova.  
Nije nas zanimalo ponavljanje samo po sebi, već promjene koje nastaju rekonstruk-  
cijom i revitalizacijom različitih ideja, radnji ili tekstova, usidrenih u socijalnom pro-  
storu i precizno kontekstualiziranom političkom stanju ili programu. Svi radovi upućuju  
na različite vrste trauma koje nisu odrađene, koje su u jednom trenutku bile aktu-  
alne, a potom potisnute i zaboravljene. Naime, mnogi radovi poput onog Sanje  
Iveković, albanskog umjetnika Anrija Sala i američke umjetnice Sharon Hayes  
odnose se na potencijale tzv. potrošene ideje revolucije. Ideje anarhizma reaktualizira  
njemački umjetnik Andreas Siekmann organizirajući putovanja po destinacijama koje  
je Bakunjin obilazio tijekom dvadesetogodišnjeg egzila. Sharon Hayes evocira veliki  
skandal sedamdesetih godina kada je Simbionetska oslobodilačka armija, lijevo ori-  
jentirana ekstremna teroristička organizacija, otela Petty Hearst, kćer kalifornijskog  
mogula. Anri Sala iz potpuno privatne vizure rekonstruira izgubljeni tonski zapis 30-  
ak godina starog dokumentarnog 15-minutarskog filma na kojem umjetnikova  
majka drži govor na kongresu Komunističke partije Albanije kao predstavnica al-  
banske omladine.  
Ono što svaki od umjetnika indirektno propituje jest kakva je budućnost nekog  
današnjeg socijalnog djelovanja, pokretanja stvari s mrtve točke. Odgovor koji nude  
umjetnici ovih izložbi nije, čini se, negativan, mogućnost rekonfiguriranja statusa quo  
nisu u potpunosti iscpijena.

**S.B.:** Izložba treba mi radikalna promjena uglavnom okuplja umjetnike s po-  
dručja Kosova. Koji je razlog nastanka ovog projekta?

**WHW:** Najveći razlog bio je znatiželja. Kada je devedesetih prekinut kontinuitet  
suradnje s Beogradom i Ljubljanom, svoje smo aktivnosti usmjerile ponovno us-



Erwin Strub: Autop



postavili neke zajedničke radne platforme. Pri tome, uočile smo da s kosovskom scenom nikada nismo imali nikakvih kontakata, i taj nedostatak i znatiželja bio je osnovni razlog tog zanimanja. S druge strane, zanimljivo je da se naš interes za Kosovo iskristalizirao u trenutku nakon što je kosovska mlada scena, ponajviše u kontekstu nekoliko velikih projekata koji su mapirali Balkan, već napravila svojevrsni mali internacionalni boom. Naši projekt realiziran je u sklopu drugog dijela Balkanske Inicijative ("U Balkanskim gradovima") čiji je organizator i nositelj Kuštalle Friedericianum iz Kassela.

Kosovska situacija izuzetno je kompleksna, pašti s neba i baviš se Kosovom nije bilo jednostavno. Imale smo tisuću ideja prije nego što smo došle na Kosovo, neke su bile zanimljive, neke pretenciozne, ali kad smo stigle na Kosovo, imajući priliku pobliže upoznati scenu i njene aktore, shvatile smo da treba stvari konceptualizirati ispočetka. Što se tiče samog koncepta izložbe, kosovska umjetnička scena i pitanja koja ona pokreće poslužile su kao baza izložbe na koju su se nadovešćivali radovi umjetnika iz regije s nekim sličnim promišljanjima. Također, što se tiče kosovske scene, uz područje vizuelne umjetnosti, koje je zaista trenutno izuzetno živo i produktivno, važno nam je bilo unutar izložbe pokušati naznačiti i istražiti emancipatornu ulogu nekih ranijih kulturnih fenomena, kao što je primjerice rock pokret osamdesetih... Uz izložbu smo organizirali i seriju predavanja i jednu diskusiju kako bi lokalnu zagrebačku scenu upozнали izravno s kosovskom scenom i njenom problematikom.

#### **S.B. Kako izložbu povezujete s trenutnom kosovskom situacijom?**

**WHW:** Progovarajući o konkretnim problemima represije i disfunkcionalnosti državnog aparata koji već nekoliko desetljeća sustavno i agresivno ignorira potrebu autonomije Kosova, kao jedno od ključnih pitanja koje nameću radovi kosovskih umjetnika upravo je pitanje političke ali i umjetničke autonomije. Područje umjetnosti funkcionira kao simbolički teren unutar kojega se artikuliše želja i pokušava pronaći izlaz. Takva radikalna i socijalno osjetljiva umjetnička praksa nije samo politička potreba Kosova, ona posredno očitava širu sliku mogućeg socijalnog umjetničkog angažmana.

# Kratki spoj između poticaja i akcije

U razgovoru s Wooster Group

Razgovarao Ivan Talijandić

S engleskog preveo Nikola Prstac

U prosincu 2003. godine:

Na nedavnoj probi u prostoru Wooster Group u Manhattanu u kvartu SoHo sve izgleda neobičajeno opojno. Za razliku od njihovih ranijih radova - kao što su nedavni *House/Lights* i *To You, The Birds*, koji su oduševili publiku diljem svijeta gusto uslojenim izlaganjem tehnološkog čarobnjaštva i munjevitom bravuroznošću ansambla - scena je gotovo prazna (izuzev nekoliko video projekcija koje grupa uvijek upotrijebi na neочеekivani način), radna svjetla su upaljena, izvođači odjeveni u radnu odjeću.

Redateljica Elizabeth (Liz) LeCompte najavljuje da se rad kojeg ćemo upravo vidjeti - uz objašnjenje da je još uvijek u razvoju - sastoji od dva dijela: *Siromasno kazalište*, prvi dio i *Siromasno kazalište*, drugi dio te da je napravljen na osnovu niza predložaka koji uključuju radove Jerzya Grotowskog i Poljskog laboratorijskog teatra, radove Williama Forsythaa i Frankfurtskog bakla te arhetipove Starog zapada.

## PRECIZNOST I DETALJ

**I.T.:** Na probama od samog početka radite sa svim tehničarima i tehničkim elementima - kako vam to omogućava da integrirate sve elemente predstave u organsku cjelinu? Zanima me kako je došlo do takvog pristupa radu, kako se on uopće razvijao i koji su vas poticali i potrebe naveli na takav način rada?

**KATE WALK:** Ono što je, vjerojatno, potaklo Liz da krene tako raditi jest činjenica da ne dolazi iz kazališnog konteksta. Ja sam pohađala kazališnu školu i da, radilo se puniše na glasu i pokretu, no rad se fokusirao na interpretaciju tekstualnog predloška što dolazi iz tradicije kazališta kao literature, u kojoj je literatura otvorena interpretacijama. Liz nije tako pristupala kazalištu - inicijalni poticaj nije interpretacija teksta. Time ne želim reći da se tekst ne bilo koji način ignorira, morate imati tekst ili nemate na čemu raditi... Kad sam počela raditi ovdje, moje se cjelokupno poimanje toga što sve može biti tekst umnogome proširilo, mislim sam da svi ljudi koriste govorove stvari kao tekstove... Dolazim iz kazališne škole, gdje drama jest tekst i gdje se cijela hijerarhija ljudi uspostavlja oko podržavanja i objašnjavanja, tumačenja ideja dramskog pisca, no u suradnji s Wooster Group primjetila sam razliku: rad čini konfektacija koju tekst pokreće. Mislim da Liz voli tekstove koji mogu imati povijest i kulturni kontekst. Fantastično je znati koliko su puta radene "Tri sestre", ali to je zanimljivo samo u konfektaciji s tim što to vama znači, što su destilane priče, mitovi i ideje...

**LIZ:** ...koje ulaze u tekst i izlaze iz njega... da je tekst kao kanal, dovoljno otvoren za prolaz mnoštva različitih ideja. Tekst zadržava oblik, ali se mijenja s idejama koje kroz njega prolaze, a to se pak mijenja s vremenom i ljudima koji mu prilaze, i njihovim razdizima. Većina ljudi u početku ima intelektualnu ideju o tome što im tekst znači; ona se može razlikovati od autorove ideje, no ona se razotkriva van konteksta ansambla koji radi predstavu. Ja imam potrebu da čitava grupa tumači tekst, svi glumci, svi tehničari - sučeljavanje s tekatom mora uključivati sve u prostoru jer mi se inače sve čini jako korisnim, poput fasada.

**KATE** (prema Liz): Smiješno, mi radimo zajedno pa ne razgovaramo često na ovaj način... Značiš lija sam - tebi tekstovi dolaze na različite načine, no uvijek su te zanimali tekstovi s određenom povjela i čini se da je to susret za tebe: kada uđeš u prostor, filtriraš kako se susreće s tekstom, u prostoru, vie-šta sušenja tebe kao redateljice s izvođačem te također izvođača s tobom vi-ša-va teksta. Pri odlučivanju o konceptu ne radiš s dramaturgom negdje izvan konteksta. Mislim, imati ideju kojoj se želiš približiti - to može biti susret s arhitektom prostora, a to uključuje tehnologiju.

## TEHNOLOGIJA KROZ VRIJEME

**I.T.:** Wooster Group su poznati kao nekonvencionalni maheri kad je riječ o unošenju inovacija u polje izvedbenih umjetnosti - kako se vaš rad mijenjao s vremenom i kako se razvio vaš odnos prema tehnologiji?

**KATE:** Kad sam počela surađivati s Wooster Group, u Point Judith, Liz je projicirala film na izvođače i koristila ga kao svjetlo, tako da su izvođači na određen način funkcionalni kao projekcijska platna. Nadajete se, jer sam se kad je Liz kupila Sony televizore za Route 189 pa su izvođači su postojali s informacijama s TV ekrana ili, primjerice, u LSD (Just the high points) Ron Fawcett je bio centralni lik kojeg ste pratili kroz predstavu, no njegov se lik kasnije pojavljuje na ekranu u završnom dijelu "Miami" u kojem ga vidite kako traži posao tumažnjak pločnicima Miami Beacha. Tako počinje priča koja se nastavlja u sljedećoj predstavi St.Anthony... Znači, izvođači koji igra uživo može se između ostalog pojaviti i na TV-u, ali tako da se to događa paralelno. Nakon toga, u Brace Up, Liz se dosta igrala sa živom izvedbom - nije se više držala konvencije da se igra uživo odvaj od akcije na video - ali i s krupnim planom uživo, izvođačima koji uživo igra s uživo animiranim likom na TV-u, što je bio još jedan obrat. Onda smo se okrenuli radu s televizorima koji izvođaču daju informacije koje publika ne vidi, čime je cijela stvar postala interaktivnija za izvođače. U House/Lights je igrao za kameru i sve što radim je to da provjeravam kako sam kadričana u monitorima koje mogu vidjeti, a svi primamo tekst kroz slušalice u ušima. Onda smo u To You, The Birdie šli još dalje u mimiku, plesu i fizičkom svijetu, u toj je predstavi izvođači, štoviše, postao neka vrsta prijenosnika zvuka, vida, svijeta, kao da kanalizirate informaciju kroz vaše uho i vašim očima, u suigri ste sa svime u arhitekturnim prostorima. Mi smo, naravno, često improvizirali s televizorima na probama za druge predstave, međutim u House/Lights, i prije toga u Emperor Jones, smo ih počeli koristiti u izvedbi koja je uvijek u pogorini i to nam je postala fokusna točka koja može uzrokovati mislencenske mutacije. U House/Lights se ideja pokreta i fizičkog svijeta kojeg smo razvijali temeljila na prevođenju logike filma u prostor, kao i u To You The Birdie, međutim kada smo završili rad na predstavi, odabrali smo snimke koje će se projicirati na našim televizorima, svake večeri isti redoslijed, no unatoč tome imali smo prostora za igru jer policaj preuzimamo izvana. U predstavi na kojoj trenutno radimo idemo još korak dalje - materijali su različiti svake večeri, mislajući se uživo, nemamo isti u niz ušiveni ušidani redoslijed, sada imamo strujanje... Znači, sada se od nas, kao izvođača, traži da budemo što proflinjniji u našem odnosu prema tehnologiji. **LIZ:** Vrlo jednostavno, u početku smo tehnologiju koristili kao dodatak radu, pomalo kao dekorativni element koji nosi informaciju, a onda se stvar razvila tako što smo je pounutrijili - trudimo se koristiti tehnologiju da bismo skratili snajpu između policaj i akcije tako da ona više nije toliko dekoracija za publiku koliko je nama podržaj za nalaženje novih načina izvođenja i bivanja na sceni.

## PREDLOŠCI

**I.T.:** Poznati ste po tome što na vrlo originalan način koristite predloške, pa oni nekom izvanjskom promatraču djeluju kao da su preuzeti iz najnevjerojatnijih izvora. Možete li nešto ispričati o tome kako ih odabirete, šta vas inspirira i kako vaš način rada na njima na probama ulazi u suigru i doprinosi procesu stvaranja predstave?

**LIZ:** Tekstovi su, dakle, neka vrst mislaca i obično iskrsnu u trenutku. Znam da ukoliko o nečemu razmišljam, čak i ako i ako još nisam artikulirala, mogu jamčiti da će svaki tekst kojeg odaberem imati veze s tim. To je jednostavan način na koji ljudska bića rade rad u vlastitim životima, stvar i nešto znače ako razmišljaju o njima i kada to čine, one im nešto znače. Znači, skloni sam prihvatiti sve što se pojavi i ne odbijam svaku li mi se to, je li dobro - dobro u smislu da netko drugi tome da zeleno svjetlo za rad - pretpostavljam da nastojim riskirati, riskirati na način da će ono o čemu razmišljam biti mjesto s kojeg se može početi raditi. Netko meni blizak će možda nešto reći, li ču se nečeg sjajit, li će nešto proći preko mog ravnog stola, i to će mi pobuditi interes pa ću reći: "O, pa ovo je dobro", i samu ću odbiti, proizvoljno odbiti: "ne ovome ćemo raditi" ...Ne donosim kvalitativne sudove o tome, samo pretpostavljam da će nešto iz toga proizaći i - zato što tako pretpostavljam - nešto uvijek i proizađe. Ne tražim nikakvu potvrdu izvana za ono što me zanima niti to napuštam - mi uvijek radimo ono što radimo, ne izbačujemo, jer će sve profunkcionalizirati ako mislimo o tome u odnosu prema svemu ostalom što se događa u našem životima. Dijelovi mogu kliznuti na sponadni kolosijek, ne uvijek se nekako vrate - ponekad tek u sljedećoj predstavi, tako da imamo preplitanje tema kroz tekstove koji se mogu činiti sasvim različitim i jedine stvar koja ih zaista spaja jest zajednička misao Wooster Group, jer ja ne volim raditi izvan našeg prostora. Dolazak u prostor i rad za mene je mišljenje, li - drugim riječima - ako razmišljam izvan prostora taj je misao poput korova, može hraniti ono što se događa u prostoru, ali nikad ne može doći u njega. Mogla bih izvan prostora staviti na papir cjelokupnu predstavu, sve napisati i vjerojatno unajmiti ljude da je realiziraju i naprave više manje dobru predstavu, no to me jednostavno ne zanima. Razmišljam o tim stvarima, uđem u prostor, promatram ljude oko sebe, vidim što rade, razgovaram s njima, napravimo nešto što je zajedničko. Ne znam uvijek u čemu smo jer ne razumijem sveki put što oni rade sve dok puno kasnije ne vidim kako je to utjecalo na ono što smo napisali. Proces je vrlo intuitivan. To je samo jedan način rada... Ne kažem da je jedini, ali se jednostavno tako razvio i to vjerojatno zato što sam započela kao slikarica, a kao apstraktna slikarica morala sam raditi u stiježju silijedeći vlastitu intuiciju, tako da se sada osjećam kao da je stijež trodimenzionalan, multipersonalan i multi-disciplinaran. No proces je isti.

**KATE:** Razlikuje se od predstave do predstave, ali dosta materijala preuzimamo s filma i televizije, naravno, zato što se tako relativno udobno, dostupan zapis čitave građe na kojoj smo odrastali, sve u vezi s trajanjem u kazo-

lbu, na sceni, je preneseno na film i upravo se tako može vidjeti velika tradicija zabave, teatra i umjetnosti. **LT:** Upravo se u tom odabiru osjeća nešto vrlo iskreno, nešto što nije istorisano jer je sve to u velikoj mjeri dio kulture u koju smo uronjeni...

**KATE:** Da, većina komada sadrži kazališni tekst - dramski tekst je uvijek bio tu, čak i u ovom komadu, unatoč tome što ga zasjenjuje dokumentarističko-rekonstrukcijski osjećaj i struktura. Ipak imamo taj dio iz Acropolis, pa onda, u *Fish Story*, koristimo samo posljednjih osam stranica iz *Ti sestre* - kazališni tekst je uvijek tu nagdje, tako fragmentiran i kolodran. Odnos prema predlošku radijaše je od predstave do predstave i nekako uvijek izlazi na vidjelo više kroz intuitivni proces. To je ono o čemu je Flaubert govorio - morate dozvoliti da stil izlazi iz samog materijala.

## TEMA

**LT:** Kako odabirete temu za rad ili, da budem određeniji, u odnosu na predstavu koju trenutno radite, šta vas je navelo da se latite ta dva majstora, ako ih mogu tako nazvati, ta dva genia izvedbenih umjetnosti?

**KATE:** Mislim da mogu objasniti zašto su određeni tekst odabrani za naše komade... Bili sam više upućena u to što se zbiva, međutim ovaj je došao iz dubljih dubina tvog uma... Kad je to spomenula, obratio mi se nogu...

**LIZ:** Možda zbog naših godina... Možda ima veze s odabirima koje smo morali napraviti iz komercijalnih razloga... Značajnih odabira vezanih za preživljavanje i trudom da shvatimo tko smo... Seže tu još u moju mladost, oblikovanje moje ideje o tome što radim. Grotowski se pojavio vjerojatno zato što sam ga tada odbacila, nije me zanimao njegov način rada - voljela sam predstave koje sam vidjela, ali me nije zanimalo ni njegovim stopama, i sve što je tada govorio o tome kako napraviti predstavu nije mi bilo zanimljivo, jedina stvar koja mi je bila zanimljiva jest to kako je koristio tekst, što sam očito i preuzela. A što se tiče Forsythea - za jednu od naših predstava smo radili na izmijenjenim komentarima da bismo ih stavili na DVD, preslušavali smo hrpu materijala s komentarima. Dok smo u studiju radili na tome, imali smo malo vremena... Uzei smo novine i pročitali da se Forsytheov ansambl raspula.

**KATE:** Bili smo potpuno okupirani preslušavanjem mnoštva komentara i priča ljudi koji govore o stvaranju nekog prošlog djela. I tada se pojavio taj novinski članak. Pročitali smo tu vijest o našem prijatelju Bilyju - on je dao ostavku i bio zamoljen da ode, to nam je bilo poput okidača, nešto se povezalo te dvije situacije. **LT:** Veza između dva djela proizvodi nelagodu. S jedne strane imate stereotipno "istočno" majstora gotovo religijskog pristupa, a uz njega izmizho pametnog, vrlo intelektualnog zapadnjaka koji koreografiju analizira do najsitnijih pojedinosti. U potpunosti onda razveseljava vidjeti kako se dvije niti spajaju u zadnjem djelu...

## REDUKCIJA

**LT:** U usporedbi s nedavnim komadima ovaj djeluje vrlo rasuto i vrlo reducirano - do koje će se mjere takva estetika zadržati u završnoj verziji predstave?

**LIZ:** Sve će ostati tako kako jest - to jest estetika, siromaštvo. Mislim, siromašno u smislu imanja nečega "manje" nego inače.

**KATE:** Gotovo kao odsustvo sklova, poput metafore ljuštenja sklova, težiti određenoj prozornosti samog događaja, samog sušteta.

**LT:** Smatrate li da Grotowskijev pojam "siromašno kazalište" odražava trenutno "stanje umjetnosti" u Sjedinjenim Državama?

**KATE:** Pitam se koliko zapravo znam o tome - pretpostavljam da je umjetnost 60-ih i 70-ih bila drugačije mišljena... Ali kada govorimo o siromašnom kazalištu - čini se da taj pojam nosi različita značenja ovisno o različitim kontekstima - o njemu se dosta da razmišljati. Grotowski je u jednom od intervjua rekao da je riječ "siromašno" za njega u duhovnom smislu potpuno rezonantna riječ, stroga riječ, oporna riječ, ali istovremeno dirljiva... Pitao smo se što "siromašno" znači Grotowskom, koju riječ koristi u poljskom, u francuskom?

**LT:** U poljskom ta riječ ima neposrednu konotaciju siromaštva, no unatoč toj konotaciji uvijek nekako mislim da se Grotovski njome ponosio.

**KATE:** Znači, to postaje politična riječ... Odabrati da budete siromahan - odabrati koji ti daje moć.

## IZGUBLJENO U PRIJENOSU

Fascinantan element u novoj predstavi je bavljenje odnosom majstor-učitelj i šagrt, što upućuje na shvaćanje da se u procesu prenošenja znanja ili umjetnosti često prolazi po olinici, da umjetnik katkad može biti misteriozni kanal za podučavanje, ali i obratno, umjetnik se ponekad može oslako izgubiti u tom procesu prijenosa, umjesto da postane prijenosnik.

**KATE:** Mislim da gledate nas koji pokušavamo pronaći svoj put... To je ono što, na kraju knjige, pokazuje na sceni: tko smo točno, naš pokušaj da pronađemo naš put, upravo taj put, da je bit u procesu... U novoj predstavi postavili smo situaciju u kojoj je izvođačima poticao gotovo isto što i akcija, kao kad je Philip Guston želio učiniti palatu slikom tako da nema konjaka između. To je ono o čemu Grotowski govori u knjizi *P prema siromašnom teatru*, o eliminaciji procesa odabiranja te vezivanju poticaja i akcije.

# Short Circuit Between Impulse And Action

In conversation with the  
Wooster Group

Interview by Ivan Talijanić

December 2008:

During a recent rehearsal in Wooster Group's home space in Manhattan's SoHo neighborhood, things are looking unusually sparse. In contrast to their earlier works, such as recently produced *HOUSELIGHTS* and *TO YOU, THE BIRDIE* - which thrilled the audiences worldwide with densely layered displays of technological wizardry and lightning-speed bravura of the Group's ensemble - the stage is almost bare (save for several video screens, that the company always puts to use in unexpected ways), the houselights are on, and the performers are dressed in their rehearsal clothes.

Elizabeth (Liz) LeCompte, the company's director makes the announcement explaining that the work we're about to see, still in development, comes in two sections, titled *Poor Theatre, part 1* and *Poor Theatre, part 2*, and is made from a range of source material that includes Jerzy Grotowski and The Polish Laboratory Theater, William Forsythe and Ballet Frankfurt, and archetypes of the Old West.

## PRECISION AND DETAIL

The way you work in rehearsal, with all the technicians and technical elements in the space from the beginning - how does that allow you to integrate all the elements of performance in an organic way? I'd like to know how this approach came about, how was it developed in the first place and what are the impulses and urges that prompted you to work in that way?

**KATE WALK:** What prompted Liz to start working that way was probably because she doesn't come from a theatre background. I went to a theatre school, and, yes, there was some voice and movement work, but it was about script interpretation. It's coming from the tradition of theatre as literature, where literature is interpretive. Liz didn't approach theatre like that - the initial impulse is not the interpretation of the text. It's not to say that text is ignored in any way, you have to have the text, or there is nothing to work on... When I came to work here my whole notion of what text could be was completely diluted. I thought these people were using all sorts of different things as texts... Coming from the theatre school where the play is the text, and the whole hierarchy of people is centered around upholding and explaining, interpreting the ideas of the playwright - the difference that I saw in working with the Group was that the work was about confrontation that the text is bringing up. I think Liz likes texts that might have historical and cultural context. It's fantastic to know how many times *Three Sisters* has been done and that's only interesting in terms of confronting what that means to you, what are the distilled stories and myths and the ideas...

**LIZ:** ... that pass in and out of the text... The text being like a channel that is open enough so that many different ideas can pass through it. The text keeps its form but it changes with ideas that pass through it, and that changes with time and with people who approach it, and why. Most people have an intellectual idea at the beginning of what the text means to them: it may be different than the author's idea, but it's discovered outside of the context of the company making the piece. For me, it is necessary to have the whole company interpreting it, all the actors, all the technicians - the confrontation with the text has to come from everybody in the room otherwise it feels to me very brittle and like a facade...

**KATE (to Liz):** It's funny, we work together so we don't often talk this way... I'm just curious - I mean they come to you in different ways but you've always been interested in texts that have some history to them, and it seems that it is an encounter for you, when you come into the space you are looking for the way to encounter the text, in the room, vis-à-vis the encounter you have as a director with the performer, and the performer with you vis-à-vis the text. You are not working outside with a dramaturg and deciding what the concept is. I mean, you do have the idea you might come to - your encounter might be with the architecture of the space, which includes the technology.

## TECHNOLOGY OVER TIME

The Group has been considered a maverick in terms of bring innovation to the field of the performing arts - how do you think the work has changed over time, and how has your relationship to the technology evolved?

**KATE:** Well, when I first started working with the Group, in *POINT JUDITH*, Liz projected a film on performers and there was film projected as light, so in a way, the performers were like screens. Then, I remember when Liz bought the Sony televisions for *ROUTE 1&9*, so now the performers were co-existing with the information that was on the TV screens, and sometimes, for instance Ron Vawter, who was very much in *USD (Just the high points)* - in all the sections he was the man you followed through that, but his character then appears in the coda section "Miami" and you see him looking for a job and pounding the pavements in Miami Beach. So begins the story that's picked up in the next piece, *STANTHONY*... So, a performer who is live could also reappear on the TVs but the two were parallel to each other. And then in *BRACE UP*, Liz was playing a lot with the live performance not just sitting next to the info on the TV, but also with a live close-up - a live performer playing with a live persona on TV, so that was another switch. So then we move on to working with televisions showing information for the performer, that the audience doesn't see but it becomes more interactive with the performer. In *HOUSELIGHTS*, I am performing for a camera, and everything I am doing, is I'm checking how I'm framed in monitors I can see, and

also all of us are receiving text into the ear through the receiver. And then in *TO YOU, THE BIRDIE* we even went further with mimicking, dancing with the technology, and even in that place the performer became more of a conduit for all the sound, the video, the lights, it becomes like you are channeling information through your ear, and with your eyes and interacting with everything in the architecture of the space. We certainly used to improvise with the televisions in other pieces in rehearsal, but in *HOUSELIGHTS* and, before that, in *EMPEROR JONES*, where we started working with it in performance, that would always be running, and it was the focus point and it could mutate the blocking. In *HOUSELIGHTS*, translating the logic of the film into the space was the primary notion of the movement and the physical world that was developed, and in *TO YOU, THE BIRDIE* as well, but by the time we finished the piece, the selections of tape shown on our TV's were set, it was a set score every night, even though you have some room because you are taking the impulse from something outside you. This is taken even further, in this piece we are working on now - the material is different every night, it's being mixed live, it's not the same set score that's been seen together in a long ribbon, now it's streaming... So now, as performers, we are asked to be at our most sophisticated in our relationship with the technology.

**LIZ:** Very simply, originally we used it as an adjunct to the work, a kind of decorative element of information and then it slowly evolved in a way that we internalized it, and we are trying to use the technology to shorten this synapse between impulse and action, so it's not so much a decoration for the audience as it is a stimulus for us to find new ways of performing and being on the stage.

## SOURCE MATERIAL

**You are known for a very original way in which you are using source materials which for an outsider might seem to come from the most unlikely sources. Can you talk about how you go about choosing them, what inspires you, and how the way you use them in rehearsal interacts and contributes to the process of making a performance?**

**LIZ:** Well, the texts are kind of a hodge-podge, it's usually something that comes up in the moment. I know that if I am thinking about something, even though I might not have articulated it, I can guarantee that any text that I bring up will have something to do with that. It's just the way human beings make order in their lives, things mean something to them because they are thinking about them, and when they think about them, they mean something to them. So, I tend to take whatever comes up, and I don't make a determination whether I like it, whether it is good - good, as in whether somebody else has given it a stamp of approval for the work - I just tend to take a risk I guess, just a risk that something I'm

thinking about will be a place to start working from. Somebody I am close to might say something, and that will peak my interest, or something that I remember, or something that comes across my desk, and I'll go "oh, this is good" and I'll just make a decision, an arbitrary decision, saying "this is what we're working on"... I don't make any qualitative judgments about it, I just assume that something will come of it and because I assume something will come of it, something always does. I am not looking for any outside affirmation about it, so I don't abandon it - we always do whatever we do, we don't just throw it out, because it will work if we are thinking about it in relation to everything else that is happening in our lives. Parts might be sidetracked, but they always come back in, in some way - sometimes not until the next piece, so it's an interweaving of themes through what may feel like very disparate texts, and the only thing that really joins them is the Group's common thought, because I don't like to work outside of our space. Coming to the space and doing is for me the thinking, in other words if I think outside of the space, it's like a rogue thought, and it can lead what is happening in the space, but it would never come in literally. I could write a whole piece outside of the space, write everything down, and probably go out and hire people to do it and make an OK piece, I just don't have that interest. So, I think about those things, and I come in, look at everybody else, see what they are doing, talk to them, so we make something that's common. So, I don't always know what we are about, because I don't always understand what they are about either until much later, when I see how they influenced what we've done. It's a very intuitive process.

This is just one way of working... I'm not saying it's the only way, it's just the way it's evolved, probably because I started as a painter, and as an abstract painter, I had to work in a very intuitive way in a studio, so I feel like now the studio is just three-dimensional and multi-personality and multidisciplinary. But it's the same process.

**KATE:** It's different for every piece, but a lot of it comes from movies and television, of course, because that is the exciting, accessible record of all the stuff we grew up on, everything about timing in the theatre, on stage, was translated to film, that's where you see the great tradition of entertainment and theatre and art.

**There's something about that choice that feels very honest, and not contrived because it's so much a part and parcel of culture that's surrounding us...**

**KATE:** Yes, most of the pieces have theatrical text - there has always been a play, even in this piece - even though it's dominated by a documentary reenactment feeling and structure, there is still that section of Acropolis, and in *RGH STORY*, there is only the last 8 pages of *Three Sisters*, but still there was a theatrical text somewhere, even though it was fragmented or collaged.

The relationship to the source material is different

with different pieces. And that seems to always just present itself in a rather intuitive process. It's what Flaubert said - you have to let the style arise from the material itself.

## SUBJECT MATTER

How do you go about choosing the subject matter for the work and perhaps more specifically in terms of the current work, what prompted you to tackle these two masters, if I can call them that, these two gurus of the performing arts in this piece?

KATE: Of all the pieces we've done, I think I can say how the text came... I was keyed in a little bit, but this one came from the darker recess of your mind... when she mentioned it I was like WOW...

LIZ: It might be our age... it might have to do with choices we had to make commercially... deep choices about how to survive, and trying to figure out what our identity is... It goes back to what happened to me when I was young, what formed my ideas about what I was doing, so Grotowski probably came up because I rejected him, I was not interested in the way he worked - I loved the pieces that I saw, but I was not interested in pursuing that kind of work, and everything he said at the time was not of interest in terms of how to make a piece, the only thing that was interesting was how he used text which I did obviously adopt. And the Forsythe thing was more - we were working on a take commentary to one of our pieces, to put on a DVD, and so we were listening to a lot of material with commentaries. While we were working on this in the studio, we had a little time... we picked up the newspaper and we read that the Forsythe company was dissolving.

KATE: I think we were in the head-space of listening to a lot of commentaries and a lot of people talking about the making of some work in the past. And then the newspaper article came. We were friends with Billy, so it's a parallel life and we read that - he was resigning, or being asked to leave, and that was like a flash point, so something about those two things came together.

It felt like there was an uncanny connection between the two parts. On one hand, you are looking at a stereotypically "Eastern" master who takes an almost religious approach, and then you have a Westerner who is extremely smart and very intellectual, analyzing the ins and outs of choreography. It was totally exhilarating to see how the two threads come together in the last part...

## PARRED DOWN

Compared to the more recent pieces, this work looked very sparse and very pared down - how much do you think this aesthetic will carry on to the final version of the piece?

LIZ: All of it - that is the aesthetic, it's poor. I mean

poor in the sense of having "less of" than always.

KATE: So it's almost like the absence of layers, it's like the metaphor of the stripping away of the layers, to aspire to a kind of transparency in the event itself, in the encounter itself.

Do you think this Grotowskian notion of the "poor theatre" is a reflection of the current "state of the arts" in the US?

KATE: I question how much I really know about it - I guess the arts world was considered very different in '60s and '70s... But, in relationship to the Poor Theatre - seems that whatever context you put it in, that word can take a different meaning - you could contemplate for a long time... That was something in one of the interviews with Grotowski -- "poor" to him was spiritually quite a resonant word, rigorous word, a harsh word, but it can also be pathetic... We wondered, for Grotowski, what is "poor", what word does he use in Polish, in French?

In Polish, the word immediately has connotations of poverty. For Grotowski, I tend to think that even though the word had that connotation of poverty, he wore it on his sleeve.

KATE: So, it becomes a political word... to make a choice to be poor - an empowering choice.

## LOST IN TRANSLATION

A fascinating element in the new piece addresses the relationship between the Master Teacher and the apprentice, and suggests the idea that there's often a very thin line that one walks on in the process of transmission of knowledge or art, and how at times the teaching can be mysteriously channeled through the artist and, conversely, it can be so easy at times for the artist to get lost in this process of translation, instead of becoming a conduit for the teaching.

KATE: I think you are watching us find our way... That is what we finally present on the stage is just exactly who we are, trying to find our way, "the way", that the process is the thing... In the new work, we are setting up a situation where, for the performers, the impulse is as close to the action, like Philip Guston, when he wanted to make the palette the painting so there was no step in between. And that is the same thing that Grotowski speaks about in Towards the Poor Theatre, about eliminating that choice process, and connecting up the impulse and the action.





# "Balkanac, mirno!"

Branka Stipčević

Očekivali bismo geografsku kartu Balkana na "balkanskoj blizbi", ali ne. Dočekuje nas karta Sjedinjenih Američkih Država na kojoj piše BALKAN, a ta gori komunističkom crvenom. Umjesto imena gradova nalaze se imena umjetnika: Delmar za New York, Jerman za Washington, Petercol za Los Angeles i tako dalje. Njegov je autor hrvatski umjetnik Vlado Martek, koji se ne bavi političkim, već umjetničkim podjelama. U drugim radovima on teritorije dijeli umjetnicima i teoretičarima: Kazimiru Maleviču, Grupi šestorice umjetnika, Jacquesu Derridu... Umjetnik se već dugi niz godina bavi imenovanjima stvari: primjerice, četali u četali, knjigu u knjigu, a Sjedinjene Države u Balkan. U radu USA Balkan riječ dominira nad konturama države; u borbi sa slikom pobjeđuje je riječ. Koliko nesporazuma izaziva ova preimenovanja? Poststrukturalistička teorija naučila nas je da davanje imena znači identifikaciju. Imenovanje je osnova sistema duha, njegova prva platforma. Martek jedan identitet zamjenjuje drugim. Balkan je sinonim za sukobe, za nacionalnu i religijsku netoleranciju, za nekulturno i dvije ponajbolje (jer Balkanci su, tobože, takvi). A jesu li pak pojmovi demokracija, civilizacija, multikulturalizam baš tako bliski pojmu SAD-a?

Sve tri izložbe koje su tijekom 2002. i 2003. predstavile suvremenu umjetnost iz jugoistočne Europe u reprezentativnim zapadnoeuropskim prostorima svojim su nazivima izazivale asocijacije na kilobiznisi, negativni pogled na Balkan: "U potrazi za 'Balkanijom'" (Neue Galerie u Gruziji, 1999) i med - budućnost na Balkanu P, (Sammlung Essl u Klosterneuburgu pokraj Beča) i "U gudurama Balkana - izložba P", (Kunststiftung Fendlerhaus u Kasselu).

Već samo ime je stigma. Melonija koja geografskom pojmu pretpostavlja postojanje sasvim negativne reference. Balkan je "izvor nestabilnosti", "bure baruta", "balkanska klanica", "mjesto sudara civilizacija", "drevna mrlja", "mjesto nepojmljivih suprotnosti", "vrtlog etničkih strasti"... Uz Balkan se vezuje iracionalnost, siromaštvo, ekonomska i intelektualna nazadnost, ignorancija, arogantnost, prijevrtljivost, neujednačenost, patnjaštvo, mačizam...

Mnogi povjereničari, putopisci, političari, novinari i drugi letjeli su da su zemlje na Balkanu na civilizacijskom stupnju koji je Zapadna Europa već prevladala, zato se Balkan patronizira i degradira. Balkan se vidi kao periferija Europe, kao "drugo" u odnosu na Europu ("još ne" i "nikad u potpunosti" Europe). A kada je tijekom ratova u bivšoj Jugoslaviji riječ balkanizacija ušla u politički diskurs kao sinonim za podjelu na manje države praćene krvavim sukobima, ponovno su oživjeli svi stari stereotipovi o Balkanu i ostalo je malo nade da će se uskoro nešto promijeniti naobalo.

Na internetu pod balkanisation pretraživati će naći oko 12.200 pojavljivanja balkanizacija je pojam za prijetnju koja se posvuda širi. Ne čudi stoga da ljudi koji žive ovdje žele pobjeći od slike "mračnog Balkana" i sa sebe skinuti taj nametnuti identitet. Svaka od zemalja iz regije, navodi Maria Todrova\*, tijekom dugog niza godina razvijala je razloge zašto ne pripada tom krugu i pokušala je od sebe graničice Balkana prema istoku. Slavoj Žižek otišao je još korak dalje. On kaže da za Slovenca "Balkan počinje u Hrvatskoj ili u Bosni... Za Srbe Balkan počinje na Kosovu ili u Bosni... Za Hrvate Balkan počinje u pravoslavnoj, despotskoj, bizantskoj Srbiji... Za mnoge Talijane i Austrijance Balkan počinje u Sloveniji... Za mnoge Nijemce Austrija je zaražena balkanskom korupcijom i neefikasnošću, za mnoge sjeverne Nijemce, katolička Bavarska nije oslobodjena balkanskih pošasti. Mnogi arogantni Francuzi povezuju Njemačku sa istočnobalkanskom brutalnošću... Naposljetku, nekim britanskim protivnicima Europske unije europski je kontinent nova verzija Turskog carstva s Bruxellesom kao novim Istanbulom."\*

Balkan je raspijivao mladiu romantičars - od lorda Byrona, koji se divio Grčkoj, do Goethea, Heinea, Gautiera, Coleridgea i mnogih drugih koji su bježili od civilizacije u nalazi utopište i mjesto očajne egzistencije, imaginarnu zemlju legendi i sloboda. Ali čekali su pejzajisti - "misteriozna zemlja sjerandi" (A. D. H. Smith), "nepodnošljiva nupa" (Edith Durham) - i da ne nabrojamo više, zavrliti du Chateaubriandovim riječima iz "Putovanja iz Pariza u Jeruzalem": "Posljednji dah Italije može se udahnuti na toj obali (op. aut.: kod Trsta) i 'barbarja' počinje."\*

Izložbe "U potrazi za 'Balkanijom'", kako navode njezini autori: "zahtijeva od posjetitelja provjeru njihove prijaše pri ulazu. Posjetitelj su dužni omogućiti da se sadržaj njihovih duhovnih torba uzmeniti, preispitati i oživjeti prije nego što ponovno nekritički nametaju o svome odnosu spram 'Balkanije'".\*

\* "In Search of Balkania", ilustrirao: Roger Conover, Ediz. Cullen, Peter Vabner, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2003.

\* "Blut und Honey / Zukunft ist am Balkan" (Blood and Honey / Future is in the Balkans), ilustrirao: Harald Szeemann, Sammlung Essl, Klosterneuburg pokraj Beča, 2003.

\* "In den Schritten des Balkan - Eine Reportage" (In the Steps of the Balkan - A Report), ilustrirao: Rudi Block, Kunststiftung Fendlerhaus, Kassel, 2003.

\* Maria Todrova, Imagining the Balkans, Oxford University Press, New York, 1997, Imagining Balkan, Biblioteka 91 vek, Beograd, 1999.

Todrova kaže da su svi balkanski zemlje svoje stvari pogot "balkanizirane", da njih je zajednički "balkanizam". Tudi, Osim toga, svi balkanski zemlje oživeli su u istom, najprije su u europskoj i svojoj interne kopiranja mirne ili vije "balkaniziranih razlika". U balkanskom diskursu svi su, osim Turske, smatrani Eurocentrism koji su se živjeli da bi spasi Europu od upada iz Azije.

\* Slavoj Žižek, You May, London: Wiley of Books, no. 5, 15. 3. 1999, citirao u: Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation (ed. Cullen I. Baker, Oxford: Serica), The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, 2002, str. 232 (p. 43).

\* citirao u: Branka Stipčević, "Vojvoda na pragu Berlina", Socijalizam, 15/16. Zagreb, 1995, str. 298.

\* Ivo, 1. str. 2.



Harald Szeemann izložio na početku svoje izložbe dva eksponata: jedan je portret povijesne ličnosti Vlada Čapeka, velikaša poznatog po lošem ponašanju prema svojim podanicima, koji je preko "gotskih romana" postao slavni vampir; grof Drakula, mučitelj iz neprosvijećene feudalne Europe. Drugi eksponat bila je koža u kojoj su se perisli posmrtni ostaci austro-ugarskog prestolonasljednika Franje Ferdinanda ubijenog u atentatu u Sarajevu 1914., kako bi se dovelo u sjećanje povijesno zbivanje koje je bilo neposredni povod prvom svjetskom ratu, nakon kojega je došlo do prestrukturiranja država na Balkanu. Oba eksponata ističu "izvođači" i problematiziraju Balkan.

Sjećanje na isti događaj, samo gledan s druge strane, "ulazak" je i u Blockovu izložbu, a to je fotografija s spomenika atentatoru Gavrilu Principu (otisk njegovih stopala u betonu) koji je do pada komunizma bio postavljen na znamenitom sarajevskom mostu.

Štiti "ulazak", na ovaj ili onaj način, ističu zapadnjački pogled na Balkan i podupiru stereotipe istaknute u raznim izložbi. Također, mnogo je radova na tim izložbama za koje bi se moglo reći da im je podrijetlo u etnološkim specifičnostima. Kustosi su birali takve radove i dovodili ih u međusobnu vezu jer su s jedne strane povezani sa stvarim životom na Balkanu (zapadnjačkoj publici neobičnim i egzotičnim), a s druge s ključima i predrasudama prema kojima će, očekivalo se, gledatelj zauzeti stav.

Kako 21. stoljeće počinje u jednom kutku Balkana dokumentiral su umjetnici Marlene Celac i Marijus Marcu, koji su zajedno s fotografom Isakom Krišijem obilazili nova romska naselja. Serija fotografija prikazuje imene krovove koji dominiraju skylineom rumunjskoga naselja (Timisoara<sup>10</sup>), čudesne obrtničke hvoreline seoskog folkloru i moderne potrebe za reprezentacijom.

Cosmin Gradinaru također je promatrao Rome u okolici Bukurešta i fotografirao trgovce željeznim otpadom koji na konjima kolima prevaze olupne automobile. Scene su duhovite i krajnje bizarne, iako su to dokumentarni snimci. Na prvi pogled čini se da je cilj bio prikazati zaostalo rumunjsko društvo; umjetnik, međutim, ističe da su ga zanimala nomadske zajednice koje se, usprkos snažnom društvenom i političkom pritisku u doba komunizma da odustanu od svoga tradicionalnog posla, i danas njime bave.

Tradicijom obilazi tema su i albanskog umjetnika Adriana Pacija koji u videu *Majčica* prikazuje optekivanje pokoljnika. Pacija je u tome što se mrtvac u ovom radu nakon smrti i ritualnog nanciranja diže s odla i odlazi.

Harald Szeemann u mnogim radovima dokumentarističkog i antropološkog karaktera vidi njihovu društvenu subverzivnost. "Umjetnička forma je dokumentacija patnje i želje za emancipacijom od okolišnih pravila"<sup>11</sup>, kaže Szeemann, a Boris Buden točno zapaža da se u tom njegovu stavu očija nostalgija prema vremenu kad je umjetnost nula tabua. "Tako se čitava ta balkanska umjetnička utopi-ja razvija kao projekcija zapadne nostalgije za emancipacijom, odnosno za starijom u kojem umjetnost u svom vlastitom društvenom realitetu još ima što za reći i gdje se njena djelotvornost ne može istog brzo reducirati na eklektični umjetnički tržišta."<sup>12</sup>

Izložbe nam mnogo govore o političkim događajima koji su potresali zemlje na Balkanskom poluotoku. Nakon više desetljeća komunizma i njegova kolapsa redali su se posljednjih petnaestak godina revolucije, ratovi, pobune, ekonomske perturbacije, katastrofalni bankroti banaka i masovne emigracije... Nedovoljno smo poznavali svoje susjede. O Albaniji se malo znalo, a o njihovoj umjetnosti ništa. Kada se da za vrijeme Envera Hoxhe, kada je Albanija bila u potpunog izolaciji, ni muha nije mogla izći iz zemlje. Danas, već mnogi poznaju djela albanskih umjetnika koji izlažu redovito u europskim sredstvima, a neka, poput "intervista" Anri Sale, postale su svjetski poznate. Rad "Tiranija - morfologija vlasti" produkcijski u Centre de Cultura Contemporània de Barcelona svojevrsna je izložba u izložbi. Albanski pisac Bashkim Shehu, koji živi u egzilu u Barceloni, prikazao je traumatičnu neposrednu prošlost i sedajšnjost koristeći se arhitektonskim konstrukcijama, fotografijama i videom kako bi svjedočio o vremenu u kojem je svaki aspekt života bio kontroliran, u kojem su deseci tisuća osoba bili zatvoreni zbog "krivih govora", u "albanskoj nišani" na kojoj je samo između 1975. i 1990. izgrađeno oko 200.000 bunkera, o kolapsu ekonomije i bankarstva ("shema piramide"), o egzodusu stanovništva prema zapadnoj Europi, ukatko: o ljudskom iskustvu tjelesne.

O ratovima u bivšoj Jugoslaviji govore mnogi radovi. Rat u Bosni ogledalo je i Balkana i Zapada. Grafit: "no death, a mutache, smel like shit" nepoznatoga nizozemskog vojnika sa zida vojne UNPROFOR-a kod Seberinice, koji je s bosanskom ženom može biti imao "kakvog posla", izražava rasnodulen i sarkastičan stav. Rezultat prihvaćanja statusa quo koji su održavale mirovne snage u enklavi Seberinice nadaleko su poznati i zaskrabujuće tragični: preko 7.000 ubijenih ljudi. Grafit je za svoj plakat iskoristio Selja Kamerić identifikirajući se sa žrtvom u Bosanskoj dječjoj. Nasuprot ozbiljnosti koju Selja posreduje svojim radom, Maja Bajić tragično prevodi u tragično komičnu službu sa poslovičnim bosanskim humorom: vicevima o ljudima koji se nekako snalaze u ratu ("Black to Black").

Nepotrebno je reći da su ratovi poticali migracije. Posljednjih se godina emigriralo iz zemalja bivše Jugoslavije (pretpostavlja se 3 - 4 milijuna ljudi), ali se zbog ekonomske krize i političkog kaosa iseljavalo i iz Rumunjske, Bugarske, Turske i Albanije. Dobro se sjedamo izvješća o masovnom egzodusu Albanaca prema Italiji i njihova brutalnog protjerivanja. S tom je temom albanski umjetnik Gentian Shkurti realistično video igru "potopljavanje brodova". U interaktivnoj videoinstalaciji *Go West* posjetitelj puzi na albanske brodove koji žele doprijeti do talijanske obale, a pojedinih je onaj tko sprječava nepoželjne izbjeglice da stignu do nje.

<sup>10</sup> Szeemann, *ibid.* 2.

<sup>11</sup> Boris Buden, "Zabiti ići zbivanja", *Zenit*, Zagreb, 19. 05. 2003.

Tanja Ostojić također problematizira iseljavanje koje je bilo oštrina dilema srpske mladeži u Miloševićevu doba. Svoj problem useljenja u jednu od zemalja na Zapadu riješila je poput mnogih drugih žena. Interaktivni web-projekt *Tražim muža s EU putovnicom* rad je u procesu, koji je rezultirao stvarom udajom za muškarca iz Evropske unije.

Na svim je izložbama bilo mnogo radova koji su se bazirali na istraživanju gradova, njihove prošlosti i sadašnjosti. Bukurešt je, na primjer, zaista dobro predstavljen. Arhitekt Augustin Ioan i filmski Nicolae Margineanu napravili su nešto kao vodič kroz povijest arhitekture Bukurešta. Arhitekture moći, rad o transformacijama kroz koje je prolazio grad: od srednjovjekovnog, koji je rušen da bi se gradila eklesijska francuska arhitektura i široki bulevi, do "modernizacije" koju je izvršila vlast Nicolae Ceaușesca. Autori su usmjerili svoju pažnju upravo na promjene nakon drugog svjetskog rata: na destrukciju povijesne gradske jezgre i periferije da bi se sagradile uniflorane kuće za stanovanje, stamboli, gdje se nije poštovala ni urbana ni seoska tradicija. Kao što je poznato, cijeli su blokovi, samostani i spomenici rušeni da bi dalj mjesto megatransnacionalne arhitekture "Kuća Republike". Širu sliku Bukurešta danas, iz jednog drugog kuta, vidjeli smo u dokumentarnom filmu Aleksandru Solomonu *Paci* *Zivot o paima litalicima* koji su se tako namočili da su na ulicama stvorili jedan paralelni svijet. Dokumentarni film *Idiogrami* Revolucije Andreja Ujica kronologija je događaja za vrijeme revolucije u Rumunjskoj, koja je od svih revolucija koje su se od 1989. godine živjele u Evropi bila najbolje dokumentirana.

Nekoliko je umjetnika imalo mogućnost svoje ideje o gradu provesti u život. Umjetnik Edi Rama izradio je kada je postao gradonačelnik Tirane program obnove pročelja ružnih i devastiranih stambenih blokova, realizirao ga i dokumentirajući ga, ponovno vratio u galeriju. Marijeta Poni je istraživanje urbanizma, vizualne antropologije i arhitekture natela daleko izvan područja samog Balkana. Skupljala je ideje i strukturalne svoje zapazanja u komentare o gradovima koji se raspadaju, o različitim urbanim fenomenima i arhitektonskim konstrukcijama koji govore o samoodrživosti, individualnoj inicijativi i osamostaljenju stanišnih u mnogim svjetskim gradovima danas.

U popularnoj kulturi regije, zapada se, obnovio se interes za neovkomponiranu narodnu muziku: "turbofolk" i "jugorok" u Srbiji, za "balgu" u Bugarskoj, "marele" u Rumunjskoj, neku vrstu simbola općinog folkloru i orijentalne muzike izvane električnim instrumentima, zatim interes za trbušni plos u Turskoj, neko bi se, za život: "balkanske košme", čime se nastoj pokazati svoju nadležnost do Zapada. Neki od umjetnika koriste se upravo tim elementima. Milica Tomić u videu *Sama na jednoj strani videcelema daje "mulku"*, a s druge strane "basku strinu košme". Dok muškarci kantažu, puše i psuju, slema pjevalica, putena lepotica čije ponašanje je istodobno zavodljivo, nalvno i skromno, pjeva tugaljivu pjesmu, a taj anekdoti, "balkanski seks" nasimlja do suza. Slavna folk pjevalica Škurle Feja, koja je zbog svojih pjesama odijelila u zatvoru komunističke Albanije, ekle je videorad Eizena Škololija *Hey You*. Odjevena u narodnu nošnju obraca se Evropi moliti da bi brine za razine "sinova" u emigraciji. Mnogi videoradovi svojom su muzikom ozvučili ove izložbe. Muzika se čula u izložbenim dvoranama i dugo ostajala u uhu.

U videu Gülsün Karamustafe djeca iz Rumunjske sviraju harmoniku ulicama Istanbula (Štube). Rad se bavi kompleksnom temom migracija vezanih uz Tursku, na kojoj umjetnica i nače radi, primjerice migracijama rušine populacije u gradove, odlaskom turskih radnika u Njemačku, pa sve do imigracije rumunjskih Roma u Tursku.

Nekoliko je umjetnika baziralo svoj rad na skitskom terenu favoriziranja balkanskih stereotipa. To je doseglo svoj vrhunac u filmu Elmsa Kusturice *Underground* <sup>12</sup>, dobriku *Zlatne palme* u Cannesu 1995. Kusturica izokreće zločinstvo i pretvara je u "barokno" agresivno slavljenje "mračnoga Balkana" ispreplećući primitivnost, sirovost, puščanst, kriminal, knji i nasilje.

Suaret umjetnosti Istoka i Zapada često je nerazumio nesporazumom i nesrazumijevanjem. Na Balkanu su se ujecaj zapadne moderne umjetnosti često nekički prihvaćali, bez potrebnog konteksta za njihovo razumijevanje i - obratno - postojala je želja da se dosegnu centri umjetničke moći i da se omogući umjetnicima iz regije fer odnos. Ironičan stav prema takvoj situaciji iskazali su mnogi umjetnici. Na fotografijama Helle Alinderse *Moja majka voli Fluxus* jer *Fluxus* je antiumjetnost i *Moja mama voli pop-art* jer *pop-art* je šaren žana, u tradicionalnoj muslimanskoj odjeći i ambijentu, čita umjetničke kataloge, dok su se u videu *Put prema Tere Modern Seneca* i *Erkara Cernera* dvojica "avanturista" na korju i magarcu zaputla kroz gudure Anatolije u prijestolnicu umjetnosti.

Potrebno je biti svjestan položaja umjetnika na Balkanu i njihove autajderske pozicije. U sredinama u kojima žive prilično su nepoznati i nepotrebiti. Recepcija ove vrste umjetnosti u pojedinim zemljama tako je katastrofalna da pojedinci svoju šansu vide jedino na Zapadu. Posebno je simpatičan video mladog umjetnika iz Prištine Jakupa Ferija *Save me, help me*, u kojem umjetnik posebno samoniklon pred kameru iznosi svoje radove, tumači ih i prekine kućata da ga pozovu na izložbu. I drugi njegovi radovi odnose se na "uzmi me pod svoje oklije jer u suprotnom sam izgubljen".

Na izložbi je bilo i starijih radova iz 1970-ih i 1980-ih, pa su oni svojim temama sezali dalje u prošlost. U doba komunizma, kao što je poznato, vladala je oštra cenzura koja je umekovala samocenzuru u mnogim zemljama na Balkanu. Međutim, karakalistično je da se u njima razvio samonikloni diskurs koji se manifestirao u šalama koje su imjevala neefikasnost, glupost, arogancija i samo-povlađivanje vlasti. Humornu su odgovarali komunističkom režimu. Sanja Iveković je seksualnom simbolom ko-

<sup>12</sup> Na *Svečanom*ov je izložbi prikazan program opterećenih kompjuterskih filmova



vjenjem. Na vjenjem u izvješt o kolektivnoj pripadnosti i mislim da su one obično vrlo uplne. Javno je da ove izložbe nisu zamišljene kao opsežan pregled suvremene umjetnosti određenog geografskog područja, nisu ni tendenciozni prikazi situacije. Vidim ih kao vrlo subjektivne izbore ikusnih kustosa, kao privremeni susret radičih i vrlo jasnih pozicija umjetnika u zajedničkoj prihvati o Balkanu, kojoj su se više ili manje priklonili.

Umjetnici, kaže Boris Buden, "veoma dobro znaju da Balkan nije ni ime nekakve sudbinske odnosno kulturne zajednice kojoj oni nužno pripadaju, a ni odgovarajuća etiketa za umjetnost koju prave. Balkan je prije svega terminus technicus njihova odnosa prema globalnom umjetničkom tržištu kojim dominira Zapad, pojam koji definira aktualne uvjete pod kojima se oni tržistu moraju izložiti."<sup>18</sup> U tom bi se smislu možda mogao shvatiti naslov ovog teksta: "Balkanac, mimo!" kao izricanje paskovnog stava umjetnika i njihovo pomirenje sa situacijom koja im se izvana nameće. Baš suprotno, *Balkanac mimo*, naziv je konstruktivističkog kolaba zagrebačkog umjetnika Josipa Sessela (Jo Kiselj) iz 1922., primjer izvršne montaze vizualnih elemenata modernog grada i tipografskog rješenja karakterničnog za evropsku avangardu. Tim malim reneks-djecom htjelo se istaknuti s jedne strane postojanje vječnog vizualnog standarda i kontinuiteta suvremene umjetnosti od njenih povijesnih avangardi, a s druge podijeliti zapadnu publiku da vrlo slabo pozna je umjetnost ove regije, ne samo njezinu sadržajnost već i njezinu prošlost.

Razgovor o suvremenoj umjetnosti iz regije koja je ovdje nazvana, Balkanom pridonosi i analizi uloge Zapada u gledanju na tu regiju. Naime, treba se nadati da ove izložbe mogu pokrenuti pitanja o uloci što je imao dominantna ideologija Zapada u kulturnom imperijalizmu. "Dokumenta 11" Enwezora Okuvaja široko je zahvatio u diskurs postkolonijalne teorije i čini se da je dobar prethodnik ovim izložbama, istraživanje "subalternih" umjetničkih scena i njihove povijesti trebalo bi ići zajedno s pomnim propitivanjem pristanosti prevladavajućih povijesnih mišljenja o umjetničkim scenama. Kustosi ovih izložbi bili su svjesni represivnih mitova hegemonije i njihove su izložbe pokušaj reakcije na autoritarne prakse. Citiramo još jednom kustose izložbe iz Graza: "Balkanija" nije samo svijet po sebi već zrcalo sviju jestava. Prihvati 'Balkanija' znači prihvatiti obilježja i sindrome iz kojih su prošli gradovi, ratovi, civilizacije, istraživanja, ideje i vijesti. Ovoj izložbi nismo pristupili sukladno takozvanoj tekucjoj mudrosti tržišta umjetnina koje konačno prihvaća aktivnosti "periferije" kao legitimnog područja poduzetništva kustosa, već sukladno našem uvjerenju da će simbolički zemljovid kojeg 'Balkanija' predstavlja postati najznačajnije područje XXI. stoljeća koje će marginalizirati Zapad sukladno novoj logici, novom uvjerenju prema kojem Zapad postaje Istok, a zastarjele predodžbe o mitologizaciji identiteta, jestava, nacije i drugog u potpunosti se dokidaju."<sup>19</sup>

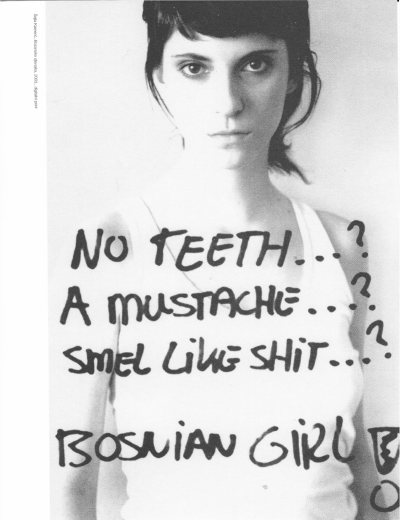
Zapadnjačko znanje daleko je od toga da bude akademsko, ono je zasigurno moći i političkom pobudama. Povijesna istina nije sadržana u podacima o zbivanjima, povijest je konstruirana pripovijest i njezinom diskurzu treba suprotstaviti alternativni koj će biti svjestan strategija moći. Slovenska grupa Irwin polazi sa etoželstom da je povijest umjetnosti, kao uostalom i cjelokupna povijest, ovisna o različitim tumačenjima, u kojima su isprepleteni mnogi glasovi od politike, teorije do tržišta. Svjesni da se teklo može utjecati na promjene, odlučili su sami pridonijeti promjeni tako da su potakli pisanje drugačije povijesti suvremene umjetnosti. Oko svog projekta *East Art Map*, koji je rezultirao publikacijom i interaktivnom instalacijom, okupili su dvadeset ikovnih kritičara iz istočne Europe koji su obradili oko 200 umjetnika za koje su smatrali da su bili osobito značajni za razvoj umjetnosti, a koji su zbog sašvih neumjetničkih razloga ostali u sjeni svojih kolega sa Zapada. Grupa Irwin zaustavlja akvizitni stav i optimistički gleda na budućnost. Uzmajmo pravdu u svoje ruke nudi novu kartu suvremene umjetnosti.

Na kraju svoje knjige *Imaginary Balkan* Maria Todorova zaključuje: "Ako je Europa stvorila ne samo rasizam nego i antisemitizam, ne samo mizoginiju nego i feminizam, ne samo antisemitizam nego i njegovu osudu, onda za takozvani balkanizam još uvijek nije pronađen komplementaran i oplemenjujući par."<sup>20</sup> I ako u okrilju te tvrdnje ponovno promislmo o ove tri izložbe, možemo reći da one pružaju šansu za raspravu o tome, čini se da je moguće na ovoj nestabilnoj, plutajućoj platformi suvremene umjetnosti pokrenuti diskusiju koja bi mogla rezultirati nekim anksionim opozitom balkanizmu.

<sup>18</sup> Boris Buden, ibid. 11.

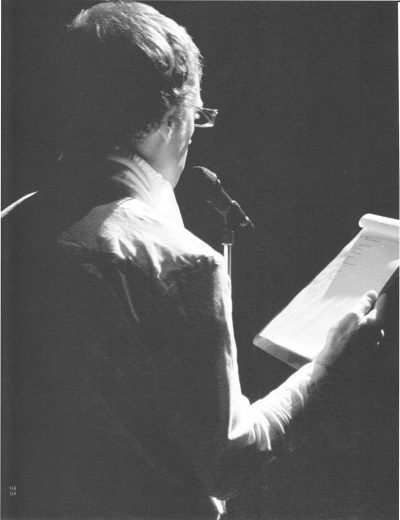
<sup>19</sup> *Converge/Culturebale* - izdanje 1. str. 3.

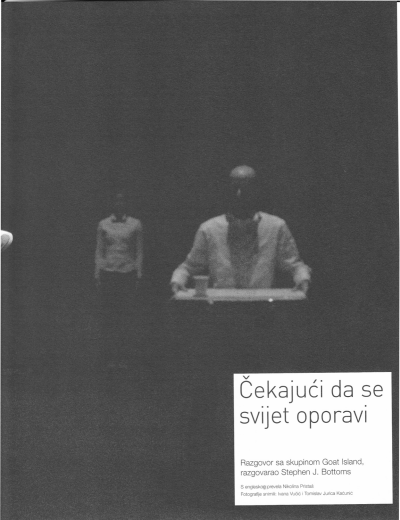
<sup>20</sup> Maria Todorova, ibid. 4, str. 104.



NO TEETH...?  
A MUSTACHE...?  
SMEL LIKE SHIT...?  
BOSNIAN GIRL







# Čekajući da se svijet oporavi

Razgovor sa skupinom Goat Island,  
razgovarao Stephen J. Bottoms

S engleskog preveo Nikola Prizal  
Fotografije arhiv: Ivana Vučić i Tomislav Julica Kačunec

Ovaj tekst je zapis intervjua koji se nikad nije dogodio. Sastavljen je od niza snimljenih razgovora s članovima Glastonburya, vođenih u Glasgowu, Škotska, 7. i 8. obilježja 2003. i u Nottinghamu, Engleska, 5. i 6. lipnja 2003. U Glasgowu, na festivalu New Territories, skupina je prikazala varijantu-u nastajanju njihove nove, tada još neraslovljene predstave, kao i nekoliko izvedbi posljednje predstave *U mom arcu* je potres (2001.). U Nottinghamu su izveli drugu, razvijenu varijantu nove predstave, tada privremeno naslovljenu *Kad će procvjetati ružmarinске ruže?*.

Razgovori u obliku odvijali su se neposredno uoči invazije koalicijskih snaga predvođenih SAD-om na Irak koja je za cilj imala svaganje režima Saddama Husaina. Razgovori u lipnju odvijali su se neposredno nakon što je George W. Bush najavio - preuranjeno, kako se kasnije ispostavilo - formalni zavrtetak neprijateljstva u Iraku. Rasprava koja slijedi je uređena tako da u prvi plan izvuče mišljenje članova skupine o vlastitoj predstavi kao kritičkoj refleksiji globalne situacije. Istovremeno sam nastojao pokazati da skupina jednako brine o tome da interpretativni odaziv na predstavu ne bude ni u kom slučaju ograničen ili vezan neposrednim političkim kontekstom.

Također moram dodati da ukoliko se Mark Jeffery čini prilično "tih" u tekstu koji slijedi to je stoga što s njim nisam uspio dogovoriti individualni intervjua. Njegovi komentari u ovom tekstu su izabrani iz transkripta grupne rasprave i zato njegovo mišljenje o mnogim pitanjima koja su došla pokrivena mora ostati... zagonetno.

...

**STEVE:** Mogu li započeti s pitanjem tebi Lin, kao redateljici u skupini, kako vidiš novu predstavu o odnosu prema temeljima uspostavljenim u valjem zadržim komadu *U mom arcu* je potres?

**LIN:** Pa, mi smo u tom izvedbenom radu kao skupina još od 1986. i volim misli o pojedinim predstavama kao ozračima u vremenu. One mi se nikada ne čine dovršenim: mi završimo, stajemo, no predstave mi se ne čine dovršenim. Smatram da je bitno da je tako jer to proizvodi pogon za sljedeću. Mislim da većina predstava na određen način slijedi jedna iz druge. Postoji određena logika zajedničkih čitavom korpusu, kao i svakoj pojedinoj predstavi. *U mom arcu* je potres se bavi događajem nezavisno katastrofe, a zadnji dio - Dio 3 - se bavi idejom onoga što slijedi nakon katastrofe. Pa onda logično, kad smo počeli raditi na novoj predstavi, ja sam razmišljala o sljedećem koraku, o popravljajući. Pretpostavljam da ono što slijedi nakon katastrofe može uključivati popravljajući, no u Potresu to nije bio slučaj. Potres se bavio samo onim što ostaje nakon katastrofe. Ruševinama.

**STEVE:** Mislim da me se upravo zato Potres dojmio kao iznenađenje, i vidio, kada sam prvi put gledao tu predstavu, samo tjedan dana nakon napada 11. rujna.

**BRYAN:** Kad se dogodio 11. rujna, činilo se kao da smo imali neposredan odaziv na taj događaj. Vrlo bih da smo bili u mogućnosti bašica izvoditi Potres u Americi. Na neki način ta predstava nudi, meni barem, liječenje. U tom periodu nam je izvođenje te predstave bilo katarzično, pomoglo nam je da se nosimo s problemom.

**STEVE:** Pa ipak osim prikazivanja posljedica katastrofe, ili šalovanja, ta predstava također slušala, prilično dovodito, na ljude koje se "po običaju" čine nam na posao. Matthewov zavrteli govor: "Jesmo li bili bitni? Je li nas itko pitao?", uvijek me podjeli na žrtve koje progovaraju. "Jeste li si uzeli dovoljno vremena da nas dostojno odžalujete?"

**MATTHEW:** Upravo tako i ja mislim o tom govoru. Morao sam s njim biti vrlo oprezan jer se sjećam da sam se prilično uzrujao izvoditi ga tijekom predstave u Berlinu 14. rujna. Zvučao je kao glas mrtvih. S obzirom da je riječ o govoru Martina Donovana iz filma Hale Hartleya, kojeg on igra s posebnom sudržanom uznapredovalosti svima što se događa, Linina uputa je bila da je važno zadržati tu osobnost. Pa sam pomislio - zašto bih ja mislio da glas mrtvih ne bi mogao biti jednostavno uznapredovalosti zbog žalosti i nestrpljiv i jednostavno... sit svega? Tako da sada pokušavam izvoditi čitav treći dio s prizvukom te stoji svega. I to mi je zaista pomoglo.

**STEVE:** Kako je zapravo tematika katastrofe naišla svoj put u predstavu, s obzirom da je ona nastala prije 11. rujna?

**BRYAN:** Počelo je dvolice slučajem. Lin i Matthew su jednu večer namjeravali snimiti Buffy ulogov kampira, s umjetno toga snimili su, slučajno, najveće svjetske sudare automobile. Radi se o policijskim pojmerama snimanim iz helikoptera, a snimke pokazuju automobile i načine sudaranja. Sekvenca pokreće smo napravili prema tih snimki sudara. U to vrijeme smo također gledali Godardov Weekend tako da je ideja katastrofe naprosto izšla iz svega toga. Međutim važna je bila i naša svijet da gledamo svijet i uvidimo prijetnju propast uzrokovanu stvarima koje čini Amerika; uključujući i naš Automobil je uistinu podmuklo zlo u kojem svi mi sudjelujemo; svi počinjemo automobile. Riječ je o uistinu



ponižavajući ideji, ako me pitate. Čak i kao Goat Island, imamo te neke idealističke vrijednosti, ali uprkos tome, svi vidimo automobile sudjelujući u tom potpunom, sistematičnom iscipijanju svjetskih resursa. Mi nadjemo, ili bismo mogli reći, da bismo dobili te resurse koje trebamo, dakle, s jedne strane, mi svi na neki način protestiramo protiv tih aktivnosti, no svi sudjelujemo, uživamo dobrobiti istih. I ako zaista bacimo oblijan pogled na vlastite živote, postavljeni smo u pravi škorpac.

**STEVE:** Svaki put kad dođem u Sjedinjene Američke Države osjećam se u isto vrijeme i krivo i sretno jer je benzini toliko jeftin - što se mogu voziti tisućama kilometara, a da me to gotovo ništa ne košta.

**BRYAN:** To se plaća životima naših snova u ratu.

**KAREN:** Jedna mi je misao stalno padala na pamet kada smo se pripremali za izvedbu Potresa u Glasgowu - činilo je bilo van dometa tih neposrednih efekata napada 11. rujna. Cijela turneja koju smo imali s predstavom bila je pod utjecajem tog događaja - on je odredio način gledanja predstave. Naravno, neke misli još uvijek lebde u zraku, a sada je tu još i problem rata. Međutim mislim da je situacija ipak otvorenija, otvorenija za mnoga druga istraživanja. Jer iako je zaobišla količina sukobljenih preklapanja između naše predstave i stvarnosti - zaista začudjujući - ona je završila stvari do određene mjere. Jednostavno niste mogli gledati predstavu i, ako me razumijete, viđeti šta što bi odjeknulo u vama. Viđali ste tu situaciju.

**STEVE:** Možda danas, kad imamo malo veću distancu od tih događaja, možemo sagledati predstavu u njoj potpunoosti?

**BRYAN:** Nakon izvedbe u Chicagu netko nam je postavio pitanje o radosti što me prilično iznenadilo. Jer Potres je na neki način tužna predstava - o gubitku i tuzi i nesreći - ali netko je postavio pitanje o radosti i to je preokrenulo moj čitav pogled na nju. Izravno sam se vezao na tu misao, rekao sam si:

Pa da, ovo je definitivno predstava o radosti što smo još uvijek živi, radost predviđanja: ili čak o tome da smo preživjeli gubitke, ali su oni iza nas.

Dogodio se potres, ili automobilska nesreća, ali mi dolazimo k sebi. Sadržano sam rođake koji su poginuli u sudaru i sada mogu pogledati unatrag. Znači postoji neka vrsta radosti u razmišljanju o tome, u praćenju. A onda postoji i radost u izvođenju toga. Meni najvažniji dio je kada Mark i ja zajedno trčimo te pokušavamo izvesti ono lečenje, preskakiivanje, skakanje, padanje - u drugom dijelu - jednostavno, je zaista uživam u tom dištu, u tome kako pokušavamo sinkronizirati naša tijela u zrak i sletjeti u isti trenutak.

**STEVE:** To je neka vrsta djetinje radosti, zar ne - sve te sekvence igranja i zaigranosti - a da se pritom ne zaboravlja da se nešto strašno događa, ili se dogodilo.

**KAREN:** Ljudi su mi dosta govorili o toj djetinjoj kvaliteti predstave što mi se čini jako bitnim upravo sada jer osjećam da je odavd naše zemlje na ono što se događalo nakon 11. rujna, i onoga što će se dogoditi u ikakvu, zaista adolescentski. Ne znam točno zašto treba toliko vremena da se stvari počnu događati: mislim da vjerojatno postoji puno pametnih ljudi koji pokušavaju uspješnu administraciju - zauzeti ljude koji bi voljeli cijelu stvar obaviti odmah. No smatram i da se ustvari djetinjasto ponajviše, ne u administraciji, već ljudi koji taku sira govore: "Pa neka se roditelji nose s tim." Umjesto da govore: "To je i moja odgovornost." U Potresu imam jednu rečenicu, u govoru o vatri: "U kući smijeha, kako znate što je zaista suknja. I kako znate da ste upravo vi onaj koji bi trebao svu to ludu zaustaviti?" Ali naravno, vi ne znate kako to zaustaviti.

**BRYAN:** Mi, isto, ne činimo stvari zato što ne osjećamo da imamo ikakvu moć. Sama ideja demokracije - vladavina naroda - je u potpunosti zaboravljena. Samo se pretpostavlja da to nije istina. I upravo zato je Potres kao satirski prikazivanje u SAD-u trenutno. Smatram da ljudi tamo zaista razumiju tog humor, ali isto tako i strah, jer mi smo užasnuti! Kada smo radili predstavu, o strahu smo mislili na apstraktni način - preuzet je iz sekvence tisućbojborca Señor Wencesa: "Bojš li se?". On u konkretno tog sekvenci baca tanjura iznad glave njegove male kćerke i pita je bojš li se da joj tanjuri ne padnu na glavu. Zapravo je situacija komična. Međutim, za vrijeme naše turneje i nešto kasnijih izvedbi predstave - nakon kojih namo izvodili Potres skoro godinu dana, radili smo na novoj predstavi i sada se opet vratili Potresu - strah nije jenjavao u Sjedinjenim Državama. Događa se jedna sistematska proizvodnja straha koja ide do besmisla, ali je vrlo stvarna. Čak iako nema razloga za strah, ljudi ga zasigurno nekako osjećaju. Nad time nema kontrole.

**STEVE:** Misliš li na Bushove izjave da je Irak direktna prijetnja Sjedinjenim Državama?

**BRYAN:** To su čiste laži! Čak i ljudi koji razumiju da je riječ o proizvodnji straha, da ne postoji osnovu za strohovanje, da nas Irak neće napasti - svi se unatoč tome boje budućih postupaka naše vlade, sljedećeg Bushovog potzga. Čak su i oni koji racionalno razmišljaju u strahu! Zbog svega toga je ideja straha sada prisutna i u predstavi.

**MATTHEW:** A postoji i strah od javnog izjašnjavanja jer Bushove administracija ima tu neku "udarnu jedinicu" koja će isključiti svakoga tko im se suprotstavi bez obzira na to što ima za reći. Nije riječ o odgovoru na ideje kritičara već o odgovoru na kritičare kao ljude. Znači, ako Martin Sheen pokaže protest protiv rata bit će napadnut kao glumac koji nema pravo činiti takvo što. Nema odgovora na diskurs oko pitanja zašto mi ne bismo išli u rat; napad je osoban - i vrlo je racionovski u tom smislu.

"Likoviti naprijedjati" ljudi se boje, a moćni ljudi se boje javno izjasiti jer oni time mogu najviše izgubiti. Znači preostaju samo marginalizirani ljudi poput nas koji otvoreno govoru, ali to nema nikakvog utjecaja!

**KAREN:** Razmišljala sam o mogućnosti građanskog rata. Naime, ne mislim da ćemo ući u građanski rat, ali nekako bih željela da se upravo to skoro dogodi. Mislim da bi se to trebalo dogoditi zbog izbora Busha - koji zapravo i nije bio izbor - zbog svega što on trenutno čini. Puno se ljudi, po mom mišljenju, s time ne slažu, no na neki način pristaje na situaciju jer su otupjeli medijima, otupjeli strahom, otupjeli događajima od proteklih godinu i pol dana. Ljudi baš ne razmišljaju ozbiljno i ne govore: "Da shvatim, ideja rata protiv Iraka i nije stvarni cilj ovdje! Neće nam donijeti ono što želimo!" Tako da mi je ideja da se nekako dogodi građanski rat, zbog svega toga, pala na pamet sinoć tijekom predstave. Pa što drugo možemo napraviti? Možemo ići u mirovni protest, naravno, što sam upravo i učinila po povratku u Chicago nakon duge ture, nakon 11. rujna. Međutim, dođete na protest za mir i on ne bude medijski popravek, ne bude dobro organiziran, imate ljude koji se obraćaju gomili, ljude koji pjevaju slogane koji podsjećaju na one iz šezdesetih ili sedamdesetih i je ne znate što bih mogla učiniti po tom pitanju. Provela sam dosta vremena razmišljajući o pametnim ljudima koji bi mogli imati puno bolje slogane. No oni su prezapostavljeni i potplaćeni da jednostavno neće sjesti i razmišljati o sloganima za mirovni protest. Jednostavno neće.

**STEVE:** Kada smo bili u Londonu na *Nightwalking* konferenciji (rujan, 2002.), sjećam se da sam išao preko mosta prema velikom mirovnom protestu koji se nije pojavio. Bio je toliko zakrčen ljudima. Posvuda je bilo transparenta *Socialist Worker*-a koje je bilo teško mogao pokupiti i mahati. No meni su upali u oči jedni drugi, kartonski transparenti koje je također netko tako ostavio - mislim da ih je napravio grafičar umjetnik Banksy - i koji nisu sadržavali nikakve slogane, samo slike. Na jednom od njih, na primjer, bila je crna, otkrivena slika napadačkog helikoptera s ogromnom žutom trakom zavezanom oko propelera. Bilo je zaista zagonetnih, ali prilično snažnih slika i nitko ih nije uzimao u ruke! I pomislio sam, pa da, to se događa kada umjetnici zaista pokušaju napraviti nešto: kako god okrenete nitko to ne razumije. Kao da su jedine slike koje ljudi razumiju slogani i glazbeni isječci. To nam čine mediji.

**BRYAN:** Mislim da upravo na tom mjestu nova predstava dobiva poseban značaj. S tom idejom popravljanja. Jer upravo se tu umjetnici moraju uključiti: mislim da nam je potrebna određena vrsta popravljanja kulture. Potrebne je predstava koja tome može doprinijeti, i mislim da će nova predstava - kako se razvija - to također činiti... Smatram da imamo stvarni, neizgovoreni cilj kreiranja cijele jedne nove kulture u Sjedinjenim Državama. A dio te priče je postupno pre-obrazovanje sebe samih u pogledu toga kako odgovorimo na nasilje, na nepoštene političke aktivnosti oko nas, na gubljenje naših glasova u kulturi. Dugotrajno je to proces! Stojitni proces - ukoliko uspijemo preživjeti toliko dugo. Međutim mislim da ako ima ljudi koji nastavu naditi takve stvari, na ovaj ili onaj način - ili koji šalju te male znakove, koji su vizualni, koji traže da upregnute čitav jedan drugačiji niz mentalnih sposobnosti ili da interpretiraju - dâk god ljudi to čine, postoji nada. Ne mislim, naime, da će to doći od političara.

**MATTHEW:** Meni se čini da šteta koju političari nanose brzo postaje nepopravljiva - zemlji, i isto tako tome kako ljudi misle o zemlji, cijelom svijetu. Ne znam hoće li se ikada moći ispraviti ono što je učinjeno. Bush i Blair su sebe stvorili u takav škorpac da je to zastrašujuće. Čak da se sada i uđe u taj rat kojeg toliko žele, to ih neće izvući iz škorpca u kojeg su se sabili.

**STEVE:** Uputuje li onda nova predstava upravo na te probleme koji vas zaskupljaju, kako možda ne izbjeću u prvi plan?

**BRYAN:** Ta pitanja jesu u fokusu naših razmišljanja, no mislim da im želimo pristupiti na drugačiji način. Humorno, primjerice. Lin je na početku razgovora rekao da je smijeh dokaz ehvananja. I možda je to upravo ono što je potrebno u ovom času jer su stvari tako smiješne.

**MATTHEW:** Kad nam je Lin prvi put predložio ideju popravljanja, htjela je da koreografiramo pokret na osnovu uputa iz knjige za kućne popravke. Namjerno je odabrala svakodnevnu manifestaciju iste ideje. Smatrala je da moramo početi razmišljati o popravljaju zbog stanja u kojem se svijet nalazi.

**LIN:** Puno je različitih dimenzija bilo u igri pri nastajanju ideje za rad na novoj predstavi o popravljaju. Naime, počela razmišljati o novoj predstavi u jesen 2001., neposredno nakon 11. rujna. No nasam razmišljala o ideji popravljaja sve dok nismo boravili u stanu jednog fizičara u Aberystwythu. U tom trenutku, dakle, još nismo bili doma, a moje veze sa Sjedinjenim Državama bile su uglavnom preko korespondencije. Ljudi su mi artikulirali tu... pa, traumu događaja 11. rujna, ali i patriotizam koji je uslijedio te obojeni nacionalizam koji se počeo pojavljivati. No dakle, u stanu tog fizičara u Aberystwythu je iz nekog razloga puno stvari bilo smiješno u kutje, a u jednoj od tih kutja bio je mali priručnik za popravke - britanski priručnik za popravke iz sedamdesetih. Zapanjila me njegova skromnost: priručnik za popravljane stvari u kuci - kako popraviti reket za stolni tenis ili vlastitu opeku. Dojmla me se to malenost u usporedbi s velikim događajem koji se dogodio. Tako da sam, za početak nada, dala grupi specifične upute - koje sam uzela direktno iz jednog američkog priručnika za popravljane - o tome kako se popravi vodokotloč u WC-u. Oni su prvo iz toga napravili pjes, a onda je Bryan unio svoj monolog o šaraljanju u smjeru i suprotno od smjera kazaljke na satu, također kao odzivi na ideju popravljaja vodokotlića.

**MATTHEW:** Vri je rano u procesu rada Paul Celan, pjesnik, također uveden kao primjer popravljanja. On je na neki način svoj pjesnički projekt vidio kao popravljanje njemačkog jezika, nakon drugog svjetskog rata. Smatrao je da se jezik iskvario nacističkom upotrebom. No, poezija koju je pisao je na određeni način kreirala novi jezik. On je pramam jezik, kovao nove riječi, proizvodio zamuckivanje, ponavljanje - što je vrlo često u kratkoj pjesmi kojom započinjemo predstavu. Za vrijeme našeg nedavnog rada u Bristolu zamuckivanje je počelo ulaziti i u struktuiranje predstave. To je ideja došla od Lucy Baldwin koja je pisala knjigu snimanja za film o novim materijalima, a za scene koje nije imale jednostavno bi zapisala "ova scena nedostaje", i tako to ostavlja u filmu. Lin se jako dopao taj postupak pa ga je željela primijeniti u predstavi. Stoga nam je u Bristolu dala da dodamo "početak koji nedostaje" i "ples koji nedostaje". To su trenuci u kojima samo moramo čekati - čekali onoliko koliko bi trajao dio koji nedostaje. Shvao je samo trebao iskopati i mucajući najviti da i u predstavi postoji određeno zamuckivanje. Činilo mi se to fascinantnim jer bilo je kao da sama predstava postaje Celanova pjesma.

**STEVE:** A kako je Simone Weil ušla u predstavu, uz Celana?

**MATTHEW:** Njena je prisutnost, kao i Celanova, odlična na to pitanje popravljanja. Celana je lakše dovesti u vestu jer on doslovce govori o popravljanju jezika. Međutim, čitao sam *The Ordinal of Impossible Words*, oglas Roberta Calassa o Simone Weil, u kojem govori o tome kako bi ona uzela riječi a kojima se ljudi zaista nisu mogli nositi, riječi poput ljubav, dobrota, priroda i pronalazila načina da se njima bavi. Bili smo pogođeni tom idejom Simone Weil kao nekog tko koristi nemoguće riječi - "bućne i zabranjene riječi."

**STEVE:** Čini se da vas dosljedno privlači ideja nemogućeg, kao nečeg čemu tim više valja težiti, i čudnog koje se, pretpostavljam, pojavljuje zbog težnje za nemogućim!

**MATTHEW:** To se opet povezuje s onim što sam rekao o trećem dijelu *Potesa* koji počinje malom kolekcijom tekstova "posljedica", imamo Gertrude Stein koja piše neposredno nakon drugog svjetskog rata u Parizu, Waltra Whitman i vojnika na kraju građanskog rata... sve su to "posljedice" tekstovi. Tako da se nekako nadovezuje na tu temu, s ljudima poput Celana i Simone Weil koji su u ratu živjeli, tako da ih je on doslovno potrošio i ubio. Celan je počinio samoubojstvo, a i Simone je, čini mi se, umrla na takav način da se može misliti da je njena smrt rezultat samoubićnog nagona. Te je ljude rat potrošio, do te su mjere u njemu bili, pa ipak su istovremeno proizvodili klase mogućeg izlaza, neku vrstu popravljanja prika. Te klase, barem u Americi, nisu izasle ni u šta. Pretpostavljam da mi želimo reći: "Prihvatimo izazov tih velikih ljudi, a njihove da teme dodi s njima".

**STEVE:** Ipak se čini da, u usporedbi s celanovskim zamuckivanjem koje jasno izlazi na vidjelo, prisutnost Simone Weil u predstavi je trenutno manje uočljiva.

**LIN:** Ona je isprva ušla u predstavu zato što je Matthew upotrijebio jednu njenu rečenicu u našem projektu Year-long Writing Project. Počela sam razmišljati o tome da bi bilo zanimljivo da Karen igra Simone Weil. Međutim vrlo brzo sam se predomisla jer me Simone zaista plašila - o njoj sam mogla misliti jedino tako da krenem od toga da ona igra druge ljude. Ne znam zašto, no to mi se činilo kao mjesto od kojeg možemo krenuti, činilo mi se vrlo plodnim. I tako ona sada, na primjer, igra Lillian Gish, koja je ušla u predstavu zato što smo gledali film *The Wind*.

**MATTHEW:** Po meni Simone i nije pravi izvedbeni lik, njen je jezik i tako nemoguće postaviti na scenu. Teklo je čak i dobiti to što ona govori, razumjeti to. Ista je stvar i sa Celanom. U nekom trenutku predstave Simone ustinu treba progovoriti vlastitim riječima jer smo to na neki način uveli, ali za sada smo odabrali taj put približavanja, službe se teatralnim maskama. Ili, približio joj se isprva promatranjem njenih jeka - poput Lillian Gish u tom filmu, što možete tumaći kao jeku Simone Weil. Znači počinjemo s jakim, s rubnim fenomenom i postupno prilazimo izvoru. Možda i ne stignemo do izvora!

**STEVE:** Je li onda i film Lillian Gish povezan s idejom popravljanja?

**LIN:** Moglo bi biti pogrešno govoriti da mi krećemo u proces sa samo jednom temom. Uvijek volim krenuti u rad s višestrukim pitanjima i vježbama. Znači, u početku smo imali ples od uputa za popravljanje vokalizacija, ali radili smo i s idejama vezanim za abecedu, s nanim abecedarjima, te s idejama vezanim za učenje u tadejnoj Americi. Dala sam svakom članu skupine po jedno slovo iz jedne od tih knjiga s pripadajućom mu frazom i slikom.

**MATTHEW:** Slika koju sam ja dobio bila je za slovo H, "usta izdšu", lice koje ispuhuje dahak vjetra. Vec sama činjenica da je ideja vjetra tako izražena, kao na starijim kartama i dijagramima, je proizvela gomilu materijala. I stih iz *Kralja Leara*: "Pušite vjetro da vam lica prsnu!" Onda smo pogledali film *The Wind* i sve to nam se jako svidjelo.

**LIN:** To je dakle još jedna vrsta iz koje će biti zanimljivo vaditi kako se predstava budi razvijala. Lillian Gish je izjavila da joj je to bio najteži film za snimiti zbog tog konstantnog puhanja vjetra u pustini. Oni su ponudili čitavu silu aviona s propelerima na bi li postigli da pjesnik konstantno laži.

**MATTHEW:** A pjesnik je slika koja se stalno pojavljuje u pjesnistvu Paula Celana. Tako da se stvari počinju povezivati.

**LIN:** I baš mi se svidjela ideja prenošenja toga da je ona bila glumica njegovog filma.

**STEVE:** Kada već razgovaramo o filmovima, što je s pjesnim sekvencama koje se temelje na filmu *Palm Beach Story*? Kako se one uklapaju?

**MATTHEW:** To zaista nema veze s popravljanjem. Riječ je o kontrastnom elementu koji se ne uklapa. Tijekom rada na predstavi jednostavno pomisliš - ovo zaista traži svoju suprotnost - da bi čitava stvar malo živjela.

**LIN:** Iako, ispada da je *Palm Beach Story* zasilen 1941., neposredno prije napada na Pearl Harbour. Kada sam to pročitala pomislila sam - baš zanimljivo.

**STEVE:** Kao da se sve te reference na drugi svjetski rat pojavljuju zato što, u pokušaju da se bavite temom popravljara zade, postoji potreba da se ona izmjesti u drugo vrijeme i prostor, negdje dalje... kao što se i katastrofa u *Potresu* izmjesti "53 godine ranije".

**LIN:** Drugi način povezivanja ovdje je da su ti raniji pjesnici, koji su bili odaziv na upute iz priručnika za popravljare vodećih, unijeli više kvalitete pokreta nego neki stvarni niz pokreta, a to kvaliteta, između feničnosti i nepomičnosti, smo željeli zadržati. Odučili smo nastaviti istraživati krajnje domete toga. Kada smo Matthew i ja gledali *Palm Beach Story*, iznenadila me naslovna sekvenca - njena feničnost - i pomislila sam da bismo to trebali staviti u predstavu!

**MATTHEW:** Morali smo naučiti naslovnu sekvencu iz te hiperaktivne romantične komedije Prestona Sturgesa. To nam je stvarno bilo teško! Znam da možda ne izgleda kao da se mi isporučujemo, padamo s nogu i žestoko prenojevano, ali je to ustrojeno prilično napredno za nas! Zato što smo morali interpretirati tu manjkavu dvopolminutnu sekvencu, uključujući i zamrznuće kadrove i još to sve skupa izvesti u pravom trajanju uz originalnu glazbu iz naslovne sekvence filma. I to je bilo jako, jako teško - zadržavajući prednost. Izvodimo je, znači, tri puta pa onda još jednom umetajući dodatne pokrete u osnovnu sekvencu, a ono što smo pokušali prije neki dan i što još nije u predstavi jest, s obzirom da je glazba postala mjerilo trajanja, unutar istog trajanja izvesti čitavu sekvencu dva puta - znači išli smo dvostruko brže!

**LIN:** Ta sekvenca sigurno djeluje histerično - kao i film, zapravo. Zanima me u daljnjem radu gumuti to još dalje tako da sve malo izmекne kontroli - tako da oni to baš i ne mogu izvesti.

**STEVE:** Šiško kao što si napravila s "Nemogućim pjesmom" u *The Sea & Poison*? Čini se da si privržena ideji stvaranja "estetike čudnosti" - s tim da uspijevaš izbjeći puku zbrčkanoost.

**LIN:** Fasciniraju me loše stvari u teatru! I volim raditi tako da nešto izgleda loše, ali istovremeno mora biti i dobro. Postoji još jedna stvar u *Palm Beach Story* koja me jako privukla - ideja narativnog plesa za kojeg sam, tijekom školovanja, učila da ne valja! No zainteresirala sam se kada smo počeli raditi s tom idejom. Kada smo kopirali iz *Pine Bausch* sve je to, naravno, izgledalo kao ples! No kada smo počeli kopirati iz *Palm Beach Story* - radili smo na četiri editirane scene - taj je materijal imao svoju vrlo specifičnu priču. Odučili smo čitati pri tome.

**STEVE:** Znači opsjednutost filmovima odnosno vaš interes za direktno plagiranje sekvenci pokreta se na neki način širi još od *Potresa*?

**LIN:** Točno. Pogledala sam još jedan film, *Lemonade Joe*, ne bih li pronašla još materijala. Riječ je o zaista briljantnom belom vedru iz šezdesetih. Taj je film prava kritika kapitalizma i to vrlo inventivna kritika monetarizovanog štita. Mo iskreno govoreći ja sam izabrala još jedan film kojeg će oni oponašati. Tako da sada možete vidjeti određene kaubojke slike, podrške, smiješne grimase - sve je to iz *Lemonade Joe*. Svi me ti elementi na trenutke podsjećaju na nijemi film i to mi se sviđa u kombinaciji sa scenama Lillian Gish koje postavljamo. A mislim da i pjesme Jamesa Taylora, zajedno s pjesmom koja ide nakon Matthewovog monologa, unose neki mali obrat, imaju stih vestama, nešto američko. Vlo je to suptilno, no volim kako se povezuje s materijalima koje smo izveli iz tog filma.

**STEVE:** Dobro, a kako ste onda uklopili pjesme Jamesa Taylora?

**MATTHEW:** Krenuli smo od strukturne ideje - napraviti sekvencu pokreta u vremensko-prostorom trajanju koje odražava spiralu Fibonaccijevog brojnog niza. Znači krećemo od 377 sekundi, preko 233 sekunde i tako dalje dok se spirala ne spustimo do jedne sekunde, a onda opet natrag na šest minuta i sedamdeset sekundi. Da bismo lakše prepoznali momente promjena tih vremenskih jedinica pronašli smo glazbu odgovarajućeg trajanja. Dvije pjesme Jamesa Taylora čine jednu vremensku jedinicu: traju točno 377 sekundi. Sljedeća jedinica je Carolewova klavirna skladba, a nakon toga su *Beach Boys*, osim što smo maknuli 98% *Beach Boysa* tako da su ostali samo zvukovi prekida zvučnog signala.

**KAREN:** Naravno da možete naći i druge pjesme istih trajanja. Nema razloga koristiti te dvije pjesme ukoliko nešto time ne želite postići. Mislim da se Matthew jako vezao za James Taylora.

**MATTHEW:** Smatrao sam da će fenomen kao takav biti zanimljiv. Ne povezujem ga ni sa čim.

**KAREN:** Vidite, ja mislim da se obje pjesme Jamesa Taylora ozbiljno tiču popravljara. A također su zaista američke. Prva pjeva o kauboju, zar ne? On je sam, usamljen i pjeva samome sebi radi samoodržanja. U osnovi on samog sebe uspijeva. Pjesma *Rockabye Sweet Baby James* je o njegovoj duši kojoj nešto nedostaje, kojoj treba popravljara. A druga je, po mom mišljenju, a potpunij met-



alnoj oboljlosti, o bonavici u duševnoj bolnici. Neki se ubijaju... a s time se, razumijete, valja složiti. Prije smrti je bar postojala mogućnost da ih nazovete i razgovarate s njima, no ta opcija više ne postoji. Stoga se za mene tu u potpunosti radi o popravljanju, bez ikakve interpretacije. "Vidio sam vatru, vidio sam kišu, vidio sam sunčane dane za koje sam mislio da nikada neće završiti". Radi se o manjinskoj depresiji. "Ali uvijek sam mislio da ću te ponovno vidjeti." Neću. Znaite, sjećam se da me u djetinjstvu slušanje te pjesme naprosto ubijalo. Tako je nevjerovatno tužno.

**BRYAN:** Možda ta pjesma, zbog naše povijesti – govorim o nama koji smo bili djeca ili tinejdžeri kad je ona bila popularna – djeluje na nas, donosi određeni niz slika u sjećanje.

**KAREN:** Ali ima nešto i u tome što Litó stoji na jednoj nozi tijekom čitave te scene. U početku nju to ptihrava u kauboj, a onda... jednostavno proizvede neki drugi učinak. A i publika se, pretpostavljam, u tom trenutku pitae: "Zar ćemo čuti sve pjesme Jamesa Taylora?" Tako da i to unosi malu destabilizaciju, čini mi se.

**STEVE:** To što Litó stoji na jednoj nozi tijekom šest minuta i nešto sekundi se može čitati kao vrlo amonira ponika. Nameće se stvaran osjećaj nepokretnosti i uredotičenosti – i to da te vrijeme da se ne sjećam da sam tako nešto vidio u predstavama Goat Islanda sve od sekvence trajanja ruku u predstavi *How Dear to Me the Hour When Daylight Dies* (1995.). No postojie i drugi trenuci mira i šikine, iako nisu toliko ekstremni. Jeste li se namjerno odlučili fokusirati na takav tip nepokretnosti?

**LIN:** Da, i moram reći da je sve proizašlo iz promatranja Litine noge. Bila sam u rječju oduševljena tom nepokretnošću, što je ujedno bio prvi pokazatelj za daljnji rad. U radu na svakoj predstavi osjećam da nastaje jedan novi svijet – i to, po mom mišljenju, treba biti svijet o kojem malo znam. To sam definitivno osjećala u *Poltrona*, u Bryanovom monologu iz prvog djela; svi smo osjećali određenu razliku. Nepokretnost nam također nije potpuno nepoznata, no kako sada izučavamo na njoj – što zaista činimo – stvari se polako počinju sklapati. Moram priznati da je suradnja s Lucy Baldwin na knjiži snimanja u mnogočemu izvršila učinak – s obzirom na idaju "scene koja nedostaje" o čemu je Matthew govorio. Razmišljala sam – ita ako preaslmo nepokretnost iz scene s Litó u scene koje nedostaju i sjećamo se publikom za vrijeme njihova trajanja. Time se automatski nametnulo razmišljanje o popravljanju, ali i o tome kako prestati popravljati... Očito je Simone Weil izvršila značajan učinak na neke od demonstancata iz šezdesetih koji su prakticirali građanski neposluš. I oni su prigrlili tu ideju kao oblik protesta: "Samo nemojte ništa raditi, stojte tamo!" Zaista razmišljam o pojedincima s kojima smo Matthew i ja dugo suradnje, "glazovi u divljini", koji su otšli u Irak i uključili se u "ljudski štit". Isto su napravili i u Izraelu, štiti pred budućnost, što me uputilo na shvaćanje nepokretnosti i pozornosti kao načina popravljanja. Naravno, da je netko došao pogledati naš rad u tji fazi njegova nestajanja, ne znajući ništa o ideji popravljanja, ne znam bi li mu ta ideja bila transparentna. No kada je riječ o nama, da bismo mogli doći do nečeg određenijeg, kao da prvo moramo uzeti u obzir kontekst oko popravljanja i ponuditi ga.

**STEVE:** Minuta šutnje koju sada inscenirate kao "početak" koji nedostaje – čini se izravno uspostavlja kontekst za takvo shvaćanje nepokretnosti i usporavanja. Ne treba poznavati suvremenu izvedbenu umjetnost da bi se znalo da promatrati minutu šutnje ima veze sa zaklapanjem i prijačanjem.

**LIN:** Mislim da je to vrlo bitno. Za mene minuta šutnje snažno privla osjećaje gubitka i odsutnosti. Kada smo probavali Bryanovo ispričavanje publici zbog plesa koji nedostaje, on je u jednom trenutku, improvizirajući, rekao nešto o hoćenju gubitka – "to smo izgubili" – ja sam ga zaustavila i zadržala taj trenutak. Nešto ste izgubili i ne možete to više naći, nedostaje vam to... stvari koje nedostaju. Sve je to vrlo bitno.

**BRYAN:** I čekanje, također. Mani se ono čini jako važnim. Neki korijeni nepokretnosti su i u filmu institute Benjamenta. Riječ je o filmu brade Quay u kojem glavni lik dolazi u institut gdje se ud usluživati druge ljude – postati konobar ili barier ili nešto slično. On prilazi svom učitelju i kaže mu: "Mislim da mogu biti od koristi nekome u ovom životu." I tako on počne uzimati satove na kojima se nađu neke čudne vježbe kretanja, njanjanja, postavljanja učionice i stvaranja situacija u kojima mogu biti od usluge drugima. Jedan od likova, kad nema što raditi, vježba stajanje na jednoj nozi. Litó je baš to odlučila preuzeti.

**LITÓ:** To je bio moj odziv na uputu koju je Lin dala nakon one inicijalne, o popravljanju: "Pokušajmo melodiju i popravljena melodija", ili tako nešto. Ja sam izvela stajanje na jednoj nozi koje je bilo malo više ikonografsko, no zadržano je samo stajanje na jednoj nozi. Prilično naporan zadatak za izvođenje! Pretpostavljam da bih pri izvođenju toga lako mogla upasti u meditativno stanje i zaboraviti se, ali ja to ne činim, zaista pokušavam nešto prenijeti – moram vježdati, ne gubiti vrijeme – a to se povezuje s puno drugih elemenata predstave: idejom služenja ili vjernosti.

**BRYAN:** Ako postoji način popravljanja i ako možemo krenuti od te ideje i približiti je ideji služenja, onda u ovoj predstavi postoji doslovna veza s onim što bismo mi željeli svijetu, a to leži i shvaćanje tog očekivanja da se svijet... oporavi. I čekanja na našu priliku da učinimo nešto za svijet. Mi se na neki način ovom predstavom pripremamo za to. Kao da se usještavamo za svaki događaj poput likova iz institute Benjamenta.

**KAREN:** Smijelo: da je čekanje nije baš ono što vam nužno pada na pamet kada pomislite na ulogu - koliko oni provode vremena čekajući u međuvremenu i, naravno, mi nazivamo ljude koji poslušaju u restoranima "waiters". Oni su osobe koje "čeka". Čekaju da vam nešto zatreba pa vam to donesu.

**MARK:** Ono što je meni u ovom trenutku zanimljivo jest to da mene ta pažljivost, služanje ili čekanje dovode do stanja ispranosti u predstavi. Stalno mi padaju na pamet stražari Buckinghamske palače čija je uloga da vrlo pažljivo čekaju, služe nekome tko je iz njih - kraljici. Njihov je zadatak potpuno nepomično stajati pred palačom nekih četrdeset pet sati u komadu. Nepomičnost je zaista važna za ovu predstavu, no ispranje me i muči me - to kako je održati. Teško je održavati pozornost. Na primjer, ja u jednom dijelu predstave držim plastičnu cijev u ustima otprilike deset minuta što je zapravo prilično bolno. No to je primjer te nepomičnosti, te mimoe istovremeno pune napetosti.

**LITO:** U stajanju na jednoj nozi je zanimljivo to da se uvijek tresem kada igram predstavu, ali se nikada ne tresem na probi. Moje tijelo reagira na činjenicu da je gledano u svojoj nepomičnosti. Znači postoji potekloca u bivanju nepomičnim, u nepopustljivosti toga, no još mi je teže početi se kretati. Uvijek postoji trenutak prilaza iz "nepokretna sam, stojim u svojoj osi" u "ima me po čitavom prostoru: ako ja akcijaj akcijaj". Izgleda da se to događa sve češće i češće u ovoj predstavi.

**STEVE:** Što nas vraća na ono što je Lin govorila da usmjerava izvedbu prema onim dijelima krajnjih točkama - nepomičnosti i frenetična akcija...

**LITO:** S tim da morate napraviti prijenos iz jednog u drugo. Da biste mogli prevoditi jezik, morate mijenjati sebe, morate ući u tudi način gledanja na stvari. Mora postojati taj pomak. Ima nešto i u toj ideji prevodenja, nešto što se događa zahvaljujući različitim jezicima koje čujete u predstavi, ali također i promjenama fizičke napetosti i fizičke pozornosti.

**KAREN:** Na postoji i strujanje, jer pri prevodenju se mijenja impuls, postaje nešto drugo. To se pojavljuje već u samom početku predstave - koristimo dvije varijante Celanove pjesme, a i u knjiži što da se "engleski prijevod razlikuje od njemačkog". Možda moramo poznavati njemački da biste to mogli primijetiti, no usprkos tome mislim da je vrlo uočljivo. Kasnije, kada Matthew i Mark izvode doajerku Tommyja Coopera, tada, ako publika uspije čuti Matthewa kako šapuću Marku, primijeti da da Mark ne izgovara baš iste riječi koje je čuo od Matthewa. On prevodi... Mislim da ćemo tražiti još momenata u kojima se događa takvo strujanje, u kojima se događa određeno preusmjerjavanje - postoji stanika ili prijevod ili neki korak iz jednog stanja ili verzije u drugu.

**LITO:** A možda to strujanje jest popravljanje.

**LIN:** Simone Weil je rekla da je "kultura oblikovanje pozornosti". To su njene riječi koje, iako ne koristimo u predstavi, puno toga upućuju u predstavu. Ako krenemo od ideje popravljanja i razmišljamo što znači živjeti u Americi u ovom trenutku ispada da se moramo stalno kretati da bi nam osobne vrijednosti bile uvažene. Morate biti u pokretu, morate dokazati svoju produktivnost kao osoba, a to je zaskočavajuće onima koji se ne kreću. Netko ko je bolestan, nema novca ili nije u pokretu na taj kapitalistički način, on je sada isključen čak do te mjere da ne više pripada ni našoj kulturi. Stoga po meni popravljanje ima veze s nepomičnošću, kao prvim korakom - morate biti u mogućnosti vidjeti i upijati ono što se događa oko vas. Morate se zaustaviti na trenutak i ...

**KAREN:** I čekati.

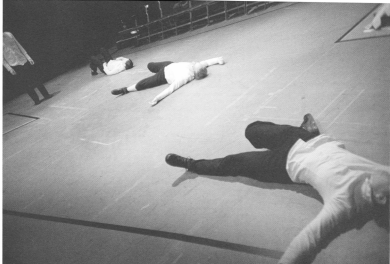
**LIN:** I čekati. Također mislim da se ideja postajanja drugim - da Simone Weil postaje Paul Celan ili Lilian Gish, primjerice - nekako povezuje s idejom čekanja, iako si to još nisam do kraja razjasnila. Osjećam da postajati netko drugi podrazumijeva aktivno stanje, no znam da u tome isto tako ima nešto što traži čekanje. Mislim da ima veze s tim da morate moći vidjeti drugoga time što ste u mogućnosti pažljivo promatrati i zachčavati drugog uz sebe, ili u sebi. Tako nekako je razmišljao o tome.

**MATTHEW:** To se veđa na govor W.G. Sebald kojeg sam unio i kojim je završavao work-in-progress izveden u Glasgows. Riječ je o vrhuncu grozničavog uzbuđenja, histeričnom sjedanju na zahvonsko mučenje kojeg se prijedla osoba koja ga nije iskusila. Sebald je napisao taj tekst o Jeanu Améryju, piscu kojeg su pili tijekom drugog svjetskog rata, koj je proživio i pisao o tome. Zaintigiralo me to što je Améryjevo pismo o vlastitom iskustvu vrlo smireno, vrlo intelektualno, dok se Sebaldovo pismo o istoj temi čini znatnije histeričnim. Sebald je posjetio mjesto događanja i proživio neku vrst eksplozije sjedanja i tjeskobe. Međutim, to nije razina histerije koju bi ustinu osjetio čovjek koji je iskusio mučenje. Znači naš se o sjedanju s rubova zaista traumatskog iskustva, određenom približavanju... Opet, pokušavamo priti traumi kroz njeno jeko. No zanima me unijeti u predstavu i sam Améryjev tekst u kojem govori kako je, kad mu mučenje pada na pamet, jedna od stvari o kojoj misli etimologija riječi "tortura" koja dolazi iz francuske riječi za "urtaanje". Bilo mi je to zanimljivo zato što (1) je on upravo o tome razmišljao dok su ga mučili i (2) što je urtaanje poput našeg kretanja uz i niz spiralu Fibonaccijevog niza. Njegove ruke bivaju uvučne iz leđa i on shvaća "da, tortura znači urtaanje". Urtaanje tijela, ili urtaanje i odrtanje tijela - u smjeru i suprotno od smjera kazaljke na satu.

**STEVE:** To se, dakle, povezuje s Brynynovim govorom o popravljanju vodočotkica.

**LIN:** Ne postoji nešto u tom monologu, u perspektivi tog monologa, što je u priličnom kontrastu s Brynynovim. Brynynov govor jest o mijenjanju perspektive: rotacija može ići u smjeru ili suprotno od smjera





kazanje na satu, ovisno o tome s koje je pozicije promatrati. Dok je Matthew monolog, smatram, o određenoj traumi koja se ne mijenja: nju održavate, ona se ne kreće. U jednostavne monale odobit takva sjećanja. Taj monolog je jedno od onih mjesta gdje imamo, ne bih rekao loše kazaljke, ali čudno je kako on legne u tom trenutku - Matthew, naime, ne govori baš puno prije toga, i onda, odjednom, izbija sve. To mi se sviđa i želim to tako ostaviti. Puno je stvari koje možemo učiniti s tim monologom - skratiti ga, na primjer. Međutim, osjećam da bismo trebali predstavu privedi tom monologu. Mislim da predstava to traži. Tek kada to napravimo, možemo izmijeniti i monolog - dodati, već smo ga malo izmijenili. Ne željelo sam taj tip terora... Ostale stvari u predstavi su aluzivnije, no ovdje se radi o konkretnom izbacaju.

**STEVE:** Naravno, ručenje je, opet, zastrašujuće relevantno upravo sada s obzirom na to što se sve možda događa arapskim zatvorenicima koje Amerikanci drže u Guantanamo Bayu. Neki dan sam gledao vijesti u kojima su vrlo hladnokrvno prikazali popis, tiskan u finoj grafici pod naslovom "ručenje", svih načina koji mogu biti korišteni u izvlačenju informacija iz tamnih zatvorenika.

**MATTHEW:** E, pa to je jedno od nacističkih obilježja Bushove administracije, taj stav "e, pravila su se sada promijenila i sve je to sada OK". Čak da i veliki broj Amerikanaca sada o tome diskutiraju na način da je to sada OK jer, ipak, pravila su se promijenila. Zato mi moramo raditi to što radimo. Nije to više svijet koji je nekada bio. Gore je čak i od cenzure, zaista, to poimanje da jednostavno funkcioniramo pod drugačijim pravilima. To je, ujedno, i razlog što se mi vraćamo ljudima poput Paula Celana i Simone Weil. To su impulsi koje jednostavno moramo usmjeriti u predstavu. Ne znam je li predstava dobar način za usmjeravanje tih impulsa, ali to je što mi činimo.

**STEVE:** Rekao bih da to podsjeća na uzaludno vjerovanje u svrhovitost molitve. U najmanju ruku, ako stvarate, ne uništavate - na određen način pridonošate već postojećem nizu stvaranja.

**MATTHEW:** Postoji još jedan moment kod Jeana Améryja o kojem je Sebald pisao: Améry je uspio preživjeti rat zahvaljujući grobnitoj vjeri u slobodu mišljenja. Bez obzira na okolnosti, njihovu beznačajnost, svakodnevnost, namatnost ili nevidljivost - to je bio način njegovog preživljavanja. Kada sam to pročitao, pomislio sam kako to zaista pomaže.

**STEVE:** Kartonski stol kojeg koristite u toj sceni je tako prekrasno klimav - vrlo "čudno" sjeda u kombinaciji s težinom tog govora.

**MATTHEW:** Ne znam što me inicijalno pokušalo da unesem Sebaldov tekst, no namjeravao sam ga postaviti na komičan način. Sjedam se jednog gaga Tommyja Coopera; imao je neki stol stavljen na magičnih trkova i kad ga je podigao, noge su otpale, a on je samo ostao tako stajati bespomoćan. Strašno for. Strašno smiješna situacija. Razgovarali smo i o lakodi, željeli smo predstavu učiniti lakom za transport, ne prenositi velike teške stvari i placati dodatne troškove transporta. Zato sam napravio taj kartonski stol, a kako je on postajao sve nesigurniji, pomislio sam - vidis zanimljivo - nesigurnost stola u kombinaciji s tekstom koji je tako postojan i monumentalan. Uzlazi tu čudnu, usluhu stvar pa je pokušali poduprijeti i učiniti je postojanom gotovo da podsjeća na daljevski nadrealizam. Jedan gledatelj naše prve prezentacije ovog rada je dao vrlo zanimljivi komentar - ta osoba nikada nije vidjela ni jednu našu predstavu, a komentar je bio: "Mislio sam da je to popravljanje, stabiliziranje nešto nestabilno." U tom momentu smo shvatili zanimljivost te ideje nesigurnosti. I ona se lijepo uklopila u priču o prevodu, prazninama, odsutnostima, puknućima... Mi proizvodimo cijelu jednu teksturu složenosti kao način popravljanja. Kao da je dovršenost ono što oštećuje, ili nešto u tom smislu.

**STEVE:** Znači, veliko je pitanje da koje mjere završena predstava može biti "dovršena" - s obzirom da radite a idejama fragmentacije i gubitka. Očito je da u ovom trenutku postoji još dosta nerazriješenih pitanja o predstavi. Šta biste rekli, u kojoj ste fazi nastajanja?

**LIN:** Rekla bih da smo skoro na pola puta, a radili smo, vjerojatno, punih devet mjeseci. Prošla je godina i pol, no nismo radili svu to vrijeme...

**KAREN:** Radimo već dugo, ali ne stalno. Tako, na čudan način, postoji veća mogućnost za upitanje informacija i materijala zahvaljujući tome što je stvari raspon vremena veći. Ako izbacite sve vrijeme kada nismo radili zajedno te uzmete u obzir samo vrijeme koje jesmo proveli u zajedničkom radu bili bismo u prilično nahozi fazi procesa, u usporedbi s drugim predstavama. Međutim, ovaj put smo uspjeli više napraviti jer radimo na predstavi individualno i kada nismo zajedno.

**BRYAN:** Prekidi su vrijeme sklanjanja. Ponekad treba dosta vremena da se rodi ideja ili da napravite vezu među stvarima - to se ne događa automatski.

**KAREN:** I jednostavno se drugačije radilo na ovoj predstavi. Mislim da se svaki put kad započinjemo raditi na novoj predstavi, svjesno trudimo tome pristupiti na malo drugačiji način. Inače bismo upali u rutinu, razumijete? I mislim da je stoga što se Lisa pridružila skupini, vrijeme za zajednički rad ograničeno jer ona živi u Europi većinu vremena. Pa umjesto da u tome vidimo problem, što bi bilo moguće, mi kažemo - OK, šta nam se time nudi? Povolnost koja nam se pruža jest imati to prilagođeno vrijeme rada.

**STEVE:** Znači da se više toga događa izvan pokušane dvorane. Dopisujete li se puno e-mailom i slično?

**KAREN:** Ne. Ali mislim da individualno proizvodimo puno, tako da kada se sastanemo, puno se stvari uistinu dogodio. Kao i u predstavama: čekamo, ali čekamo pozorno.

**STEVE:** Što se još promijenilo Litinim dolaskom u skupinu? Kako se promijenio proces rada na ovoj predstavi zahvaljujući njenoj prisutnosti?

**BRYAN:** Mislim da je izvanredno drugačije. Postoji potpuno novi senzibilitet za kretanje jer je Litó plesačica, što nitko od nas nikada nije bio, niti tvrdio da jest. Postoji tjelesna preciznost, zaista napredna "svijest o tijelu" koja je vidljiva u materijalima koje je ona donijela u proces rada. Trenirani plesači često imaju problema s izvođenjem "ne-plesnih" pokreta koje mi izvodimo, no za Litó je to bila zaista prirodna stvar.

**KAREN:** Njen vlastiti rad ima takvu kvalitetu. Ne doima se kao nešto što se bavio baletom, modernim plesom ili nečim sličnim.

**BRYAN:** Pa ipak, ona unosi svijest o tjelesnim detaljima u taj ne-plesni rad koji ne bi bilo bez određeneog treninga. Tako da mi se čini da imamo zaista zgodnu mješavinu potpuno alternativnog vokabulara kretanja i pažnje usmjerene na detalj koju možete naučiti samo ako ste se ozbiljnije bavili plesom. Mislim da možemo učiti od nje.

**KAREN:** Ne bih se baš u potpunosti složila s time. Slabim se kad je u pitanju novi senzibilitet koji se stvara, ali zaista mislim da se naš način rada u biti nije promijenio. Matthew je, primjerice, proučavao plesače puno prije nego je Litó ušla u proces.

**MATTHEW:** Dobro, ja uvijek pokušavam plesati!

**KAREN:** To možete vidjeti u Pohoru, njegovo oponašanje Dominiquea Mercija, plesača kompanije Pine Bausch. On zaista želi biti takav plesač. Tako da Litin dolazak predstavlja suret koji je zanimljiv. Litó već jest ta plesačica.

**LITÓ:** Ja sam se brzo snalazila u takvom načinu rada. Nije to bilo iznenađenje, već samo nešto čemu se valja prilagoditi. Zapravo, rekla bih da mi je najteže bilo to što moram stalno nositi cipele. To podrazumijeva drugačiji način rada s tijelom nasuprot bosonogom radu na plesnoj improvizaciji u studiju, što je moja snadina. Umjesto toga, imamo cipele na nogama, pod je hrapav, razna tjelesna koncentracija je negdje više u tijelu, više u glavi nego u nogama. Pa opet, na čudan način, manje je u glavi nego sam navikla, jer razgovor o tome što se želi postići i nije baš pravilo suradnje. Umjesto da pokušavamo sve razumjeti, promatramo stvari po putu. Rekla bih da u radu s Goat Island postoji razina nevjerojatnosti, ili intencije - ne pretjeruje se s objašnjenjima. U najmanju ruku stvari ostaju neobjašnjive. Primjerice, zašto nešto s nečim dolazi na probu - može vam dati par radoga, ali ne ulazi se u veliku diskusiju oko toga. Puta se da do kojeg ste unijeli počne govoriti za sebe i počne isjavati na drugim mjestima. Kao kap vode u moru - nalazi svoje mjesto, no istovremeno ima svoj značaj.

**BRYAN:** Po mom mišljenju, upravo se jutros tako nešto dogodilo. Karen je donijela tekst Simone Weil o začudnjucem, putnom nudenju... Ne sjećam se točno...

**KAREN:** "Oče, otigni ovo tijelo i dušu od mene sebe na korist, i neka ništa ne ostane od mene, zauvijek, osim samog otignuća, inače ostaje ništavnost."

**BRYAN:** Ovo na neki način uvodi značajan preokret jer tekst kojeg smo imali prije nije predstavljao Simone Weil - ona je bila neko vrsta postavke koji će postati Simone Weil - ovo sadica baca potpuno novo svjetlo na čitav rad. Nosi određeni duhovni smisao, ali duhovni smisao koji je povezan s tjelesnošću.

**STEVE:** A opet se ta rečenica izjednačuje povezuje s idejom mučenja.

**BRYAN:** Da, ali ona možda donosi nadu, svojom otvorenošću, svojom davanjem. Radili smo i s novim tekstom Paula Celana koji nas je inspirirao za naslov predstave. Ima jedna pjesma u kojoj se on pita kada će procvatati ružmarin. Riječ je, naizgled, o jesenjim ružmarinima koje predstavljaju zadržanu nadu za život usprkos dolasku zime.

**STEVE:** Zanimljivo li vas činjenica da bi ljudi mogli automatski povezati taj stih s događajima 11. rujna?

**LIN:** Svima mi se naslov. Nismo još sigurni hoće li on ostati upravo zbog te riječi rujan. No, vidite, mene zanima povijest rujan. Ironija je u tome što nitko u grupi nije spomenuo 11. rujan kad je nestao prvi put predložio u Bristolu sve dok Litó nije nazvala Borna, svog dečka, pa je Mark nazvao Judsa, svog dečka, i neli im naslov predstave, a ovi su odgovorili: "O, 11. rujan". Nakon toga je razgovor izgledao: "OK, razmišljam čemo... Prezentirat ćemo rad u nastajanju pod ovim naslovom i vidjeti koliko se jako to učina: utječe li negativno na predstavu." No svima mi se naslov odmah čini sam ga čula i nisam pomislila na 11. rujan, barem ne svjesno. Ima nečeg u jeseni, a osim toga svima se osim kako naslov ulazi u igru na samom početku predstave kada ga Litó, s dlanom, čita u prijevodu Helene Cixous. Jako nam se dopalo Celanovo pjesništvo u svojoj čudnosti. Naravno, u engleskom prijevodu, no ipak ostaje ta čudnost...Ta napuknutost. I to se trenutno čini vrlo, vrlo točnim.

# frakcija

Magazin za izvedbene umjetnosti / Performing Arts Magazine

№ 33/34, zima 2004/2005. // winter 2004/2005

## IZDAVAČ / PUBLISHER

Centar za dramsku umjetnost / Centre for Drama Art  
Debeljević prilaz 26, Zagreb, Croatia

5

Akademija dramske umjetnosti / Academy of Drama Art  
Trg maršala Tita 5, Zagreb, Croatia

## ART DIRECTION

Laboratorium

## PREPRESS & PRINTING

Bauerngruppe 0-0-0

## ADRESA UREDNIŠTVA / EDITORIAL ADDRESS

CDU - Centre for Drama Art  
Debeljević prilaz 26  
10 000 Zagreb  
Croatia  
Tel./fax +385 1 484 6180  
e-mail: frakcija@cdma.net

## PODRŽAJ / SUPPORTED BY

Gradski ured za kulturu Grada Zagreba  
City Office for Culture Zagreb  
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske  
Ministry of Culture of the Republic of Croatia

## UREDNIŠTVO OVOG IZDANJA / EDITORS OF THIS ISSUE

(№ 33/34)

Vesna Vuković, Ivana Ivković, Una Bauer, Emina Vilić

## UREDNIČKI SAVJET / EDITORIAL BOARD

Goran Sergej Prstalić (editor-in-chief)  
Una Bauer  
Mati Mlađević  
Tomislav Griek  
Ivica Bujan  
Ivana Ivković  
Agata Juniku  
Aldo Michonci  
Ana Proić  
Ivana Sajko

## LEKTURA / PROOF-READING

Tomislav Griek (English)  
Vesna Vuković (Hrvatski)

## TAJNICA UREDNIŠTVA / EDITORIAL SECRETARY

Una Bauer

Subscribe to a new series of bilingual (Croatian/English) issue of the Performing Arts Magazine FRAKCIJA!

Da, želim se pretplatiti na 4... / 2... broja FRAKCIJE.

Yes, I would like to subscribe for 4... / 2... issues of FRAKCIJA.

Pretplata (= podjela) za područje Hrvatske iznosi 120 kuna za 4... a 60 za 2 broja, koje će platiti na žiro račun Centra za dramsku umjetnost: 2402006-1100011679 (PISTE) & STERFAMARNOŠĆE banka

### The subscription rates are:

#### EUROPE

4 issues: 40 Euro + 18 Euro (postage + handling)

2 issues: 18 Euro + 8 Euro (postage + handling)

#### USA

4 issues: 40 \$ + 40 \$ (postage + handling)

2 issues: 22 \$ + 20 \$ (postage + handling)

#### JAPAN, AUSTRALIA, NEW ZEALAND

4 issues: 40 \$ + 30 \$ (postage + handling)

2 issues: 22 \$ + 25 \$ (postage + handling)

### I will pay Euro / \$ to:

№: 7020800-1120844  
Erste & Steiermärkische  
Bank, Raiffeisen 3-5, 10 000  
Zagreb, Croatia  
(Bank account: 2402006-  
11011201180)  
SWIFT CODE: ESSBCH33

### Ime / Name

### Organizacija / Organisation

### Adresa / Address

### tel.

### fax

### potpis / signature

### e-mail

Dvagodišnje / two-yearly update pretplatiti poštom ili telefonom na adresu / Please send this subscription form with money of payment to the address:

FRAKCIJA, performing arts magazine, adresa / address: Centar for Drama Arts, Debeljević prilaz 26, 10-000 Zagreb, Croatia  
tel. / fax: 385 1 484 61 80, e-mail: frakcija@cdma.net

ISSN 1331 - 0100



9 771331 010006

